This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

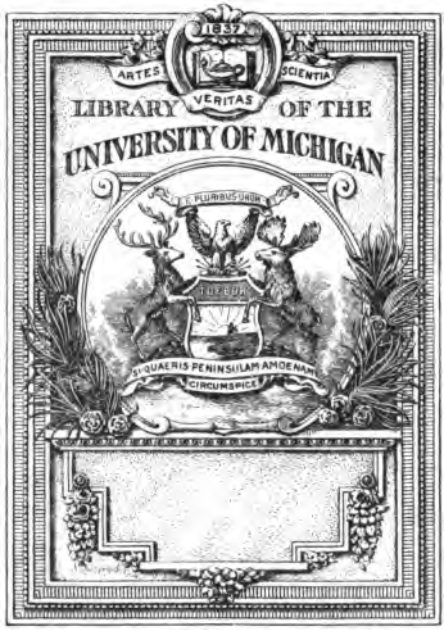
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Music
MT
55
.B98

26481

Contrapunct und Fuge

im

freien (modernen) Tonsatz

einschliesslich

Chorcomposition

in

dreiunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

Transfer to
Music
12 2 64

Vorwort.

Da die Nachahmung mit aesthetischer Nothwendigkeit alle Bedingungen des contrapunktischen Stiles im kleinsten Rahmen vereinigt, so hat die Lehre vom Contrapunkt im freien Satz mit ihr zu beginnen.

Die Durcharbeitung der Gattungen des Contrapunktes hat dagegen im freien Satz keine Bedeutung, da ihr durch den zweiten Abschnitt der Harmonielehre (harmoniefreie Töne) und den strengen Satz vollkommen Genüge geschehen ist, ihre abermalige Einführung also nur zeitraubende Wiederholung wäre. Ueberhaupt sind die Vorübungen jetzt geschlossen, und beginnt die Bethätigung an der Sache selbst.

Wie die Nachahmung den Kern und Keim aller contrapunktischen Formen, so bildet die Fuge das Ziel und den Sammelpunkt derselben. Durch ihre Mannigfaltigkeit und Dehnbarkeit sich zum contrapunktischen Stil verhaltend, wie die Sonatenform zum Stil der classischen Instrumentalmusik, ist sie geeignet und bestimmt, alle polyphonen Gestaltungen in sich aufzunehmen.

Deshalb bildet die Fuge in ihrer, aus dem modernen Tonsystem erwachsenen, Formvollendung den Schluss der Lehre vom Contrapunkt. Die Methode aber betrachtet von Anfang an alle contrapunktischen Arbeiten als Elemente der Fuge, lässt sie von Aufgabe zu Aufgabe ihrer Bestimmung entgegenreifen, und erreicht dadurch, dass

Cut 12-12-36 MeW

dem jungen Contrapunktisten schliesslich seine gesammten Studien zu grossen geschlossenen Formen verbunden vorliegen.

Auf diesem Wege ergeben sich, gleichsam als Ruhepunkte, zwei andere grössere Formen: der selbständige Canon und die contrapunktische Variation. Die Choralfiguration dagegen, welche innerhalb der Schule wesentlich dem strengen Satz angehört, findet ihren Platz hier erst nach der Fuge, weil ihre erfolgreiche Bearbeitung die Technik dieser voraussetzt, und ihr abermaliges Auftreten im freien Satz pädagogisch nicht absolut nothwendig scheint.

Die Lehre vom Contrapunkt, welche nicht nur dem Componisten, sondern jedem gründlichen Musiker unentbehrlich ist, gewinnt auf diese Weise die grösstmögliche, mit erschöpfender Gründlichkeit vereinbare Kürze der Darstellung, besonders die, als so schwer verschrieene, Fugenarbeit eine Erleichterung, welche zur weiteren Verbreitung derselben beitragen möge.

Berlin, im Januar 1878.

Ludwig Bussler.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Vorwort III
Einleitung XI

Der freie Satz.

I. Die Nachahmung (Imitation.)

§ 1. Der zweistimmige Satz 1
I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge 3
1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave 4
2) Die reine Quinte 5
3) Terzen und Sexten, kleine und grosse 6
4) Die Dissonanz der reinen Quarte 7
5) Die Dissonanz der Secunde 8
6) Die Dissonanz der Septime 10
7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle 11
8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte Intervalle . . 9
II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde 19
§ 2. Die Behandlung der Singstimmen 22
§ 3. Die zweistimmige Nachahmung 25
Erste Aufgabe 27
§ 4. Tonale Imitation 29
Zweite Aufgabe 30
§ 5. Zweistimmige instrumentale Imitation 31
Dritte Aufgabe 36
§ 6. Der dreistimmige Satz 36
§ 7. Die dreistimmige Imitation 37

Seite

Vierte Aufgabe 39

§ 8. Der vierstimmige Satz 39
§ 9. Die vierstimmige Imitation 39

Fünfte Aufgabe 41

§ 10. Freiheiten der Imitation 41

Sechste Aufgabe 44

§ 11. Besondere Arten der Imitation 44

Siebente Aufgabe 47

§ 12. Krebsgängige Nachahmung 48
§ 13. Der Text in der Imitation 49

Achte Aufgabe 51

II. Der Canon

im einfachen Contrapunkt.

A. Der Engführungscanon.

§ 14. Der zweistimmige Canon 52

Neunte Aufgabe 54

§ 15. Der unendliche Canon 54

Zehnte Aufgabe 54

§ 16. Der drei- und vierstimmige Canon 54

Elfte Aufgabe 56

§ 17. Die besonderen Imitationsformen im Canon 56

Zwölfte Aufgabe 59

§ 18. Tonale Imitation im Canon 59

Dreizehnte Aufgabe 60

§ 19. Freiheiten im Canon 61

Vierzehnte Aufgabe 64

Seite

B. Der Canon als selbständige Kunstform.

§ 20. Das canonische Lied 64
§ 21. Hauptform des selbständigen Canons 65
Fünfzehnte Aufgabe 70
§ 22. Die contrapunktische Variation 74
Sechzehnte Aufgabe 1) 81
§ 23. Der Canon in der contrapunctischen Variation 81
Sechzehnte Aufgabe 2) 85
Rückblick 85

III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 24. Der doppelte Contrapunkt der Octave 87
Siebzehnte Aufgabe 89
§ 25. Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt 91
Achtzehnte Aufgabe 91
§ 26. Der dreifache Contrapunkt 94
Neunzehnte Aufgabe 98
§ 27. Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen 98
Zwanzigste Aufgabe 100
§ 28. Der vierfache Contrapunkt der Octave 100
Einundzwanzigste Aufgabe 102
§ 29. Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte 103
Zweiundzwanzigste Aufgabe 107
§ 30. Combinirte Contrapunkte 107
Dreiundzwanzigste Aufgabe 113
§ 31. Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon 113
Vierundzwanzigste Aufgabe 122
§ 32. Der Zirkelcanon — Canon per tonos 122

Seite

Fünfundzwanzigste Aufgabe 127

§ 33. Der Doppelcanon 127

Sechsundzwanzigste Aufgabe 129

§ 34. Die contrapunktische Variation 129

IV. Die Fuge.

§ 35. Arten der Fuge 130
§ 36. Die Form der Fuge 132
§ 37. Die Wiederholung in der Fuge 133
§ 38. Strenge und freie Fuge 134
§ 39. Das Thema der Fuge 135
§ 40. Der Gegensatz 137
§ 41. Die erste Durchführung 138
§ 42. Der erste Zwischensatz 140
§ 43. Die folgenden Durchführungen 141

A. Die Vocalfuge.

§ 44. Anweisung zur Herstellung der Vocalfuge. Muster 142

Siebenundzwanzigste Aufgabe 163

§ 45. Die Vocaldoppelfuge 163

Achtundzwanzigste Aufgabe 1) 2) 163

§ 46. Die Vocalfuge mit Engführungen 164

Achtundzwanzigste Aufgabe 3) 165

§ 47. Die besonderen Formen der Imitation in der Fuge 167

Achtundzwanzigste Aufgabe 4) 168

§ 48. Mehrfache Fugen 168
§ 49. Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung. 168

B. Die Instrumentalfuge.

§ 50. Die Instrumentalfuge. 169

Neunundzwanzigste Aufgabe 170

§ 51. Die canonische Fuge. 171

Seite

§ 52. Die künstliche Fuge 172

Dreissigste Aufgabe 177

§ 53. Die „Kunst der Fuge“ 177

---

§ 54. Der Chorsatz 179

Einunddreissigste Aufgabe 187

§ 55. Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus . . . 187
Choralfiguration 188
Fuge zum Choral 188

Zweiunddreissigste Aufgabe 189

§ 56. Die Motette 191

Dreiunddreissigste Aufgabe 192

Aufgabenverzeichniss 193
Index 195

Einleitung.

1. Contrapunkt und Fuge erhalten ihre vollendete Ausbildung im freien Satz.

An die Stelle weniger, ein für allemal vorgeschriebener Zusammenklänge, tritt hier die gesammte Möglichkeit des Zusammenklingens überhaupt, deren Bedingungen durch die Harmonielehre festgestellt worden sind.

An die Stelle bestimmter unveränderlicher Intervallfortschreitungen in der Melodik der Einzelstimme tritt hier das allgemeine (aesthetische) Princip der Sangbarkeit und melodischen Stimmführung überhaupt, welches durch die sich gegenseitig ergänzenden Uebungen der Harmonielehre und des strengen Satzes genügend eingeführt ist.

Es verbindet sich also im freien Satze die Harmonielehre in ganzer Ausdehnung mit den durch den strengen Satz vorgeübten contrapunktischen Formen.

2. Hieraus ergibt sich schon, dass der freie Satz nicht regellos und willkürlich ist, sondern nur an die Stelle der möglichst eng gezogenen Schranken des strengen Satzes die möglichst weiten der modernen Harmonielehre setzt. Diese bleiben also für den Schüler bestimmend, und es darf ihm nicht erlassen werden, sich auf sie zu berufen.

3. Bei der Arbeit selbst aber soll er sich nicht durch bewusste Anlehnung an diese Regeln, sondern durch seine, nunmehr hinreichend gebildete Phantasie leiten lassen. Bei der Durchsicht der vollendeten Arbeit aber soll jede zweifelhafte Stelle durch die Regeln begründet oder nach den Regeln verbessert werden.

4. Da der freie Satz in modulatorischer Hinsicht das ganze moderne Tonsystem umfasst, müssen ausser den Vocalstimmen

— wenngleich erst in zweiter Reihe — die geeignetesten Instrumentalstimmen in den Bereich seiner Uebungen gezogen werden, besonders die vier realen Stimmen des Streichquartettes.

Da die Methode so angelegt ist, dass alle früheren Arbeiten in den späteren, schliesslich in der Fuge Verwendung finden, so hat der junge Contrapunktist zu diesem Zwecke sämmtliche gelungenen Arbeiten zu sammeln und zu ordnen. Nur zwei Aufgaben gestatten eine solche Verwendung nicht, weil sie selbst vollkommen abgeschlossene Formen zum Gegenstand haben: der Canon in selbständiger Kunstform und die contrapunktische Variation, deren Aufnahme an dieser Stelle der Compositionslehre das Verdienst S. W. Dehn's († 1858 zu Berlin) ist.

5. Die Vereinigung des modernen Tonsystems mit dem contrapunktischen Stil hat sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Der allen überlegene Repräsentant dieser Vereinigung ist **Joh. Seb. Bach**, dessen Werke daher die vollkommensten Muster des Contrapunktes im freien Satz bilden.

6. Durch die Zeitersparniss und Eintheilung der Arbeit, welche sich aus der hier eingeschlagenen Methode ergibt, ist es möglich, den freien Satz auch in einer Klasse von ungleich befähigten und ungleich thätigen Schülern zu lehren, wofern nur der Klassenbesuch geregelt ist. Bei mässiger Anlage kann ein fleissiger Schüler den Cursus in einem Jahre absolviren.

Anmerkung. Als bahnbrechende auf dem modernen Tonsystem und dem Studium Bach's beruhende Lehrbücher sind die von Marpurg († 1795 zu Berlin) und Kirnberger († 1783 zu Berlin) zu nennen.

Obgleich die geistige Ueberlegenheit in jeder Beziehung auf Seiten Marpurgs war, hat doch Kirnberger grösseren Einfluss auf seine Zeit gewonnen, weil er sich unbedingter dem damals zur Herrschaft gelangenden Rameauschen Tonsystem anschloss.

Der freie Satz.

I. Die Nachahmung (Imitation).

§ 1.

Der zweistimmige Satz.

Da im zweistimmigen Satz nur zwei Töne zusammenklingen, so haben wir es in demselben nicht mit Accorden, sondern mit Intervallen zu thun.

Die Intervalle erfahren in der Technik der musikalischen Composition eine zwiefache Auffassung:

1) als selbständige Zusammenklänge,

2) als Vertreter der Accorde (gleichsam unvollständige Accorde).

Die erste Auffassung ist ursprünglich aus dem strengen Satz hervorgegangen, und führt zu einer, diesem entsprechenden Behandlungsweise, welche aber durch den harmonischen Reichthum des modernen Tonsystems bedeutend mannigfaltiger, selbständiger und schwieriger wird.

Die zweite Auffassung hat sich allmälig, durch die Ausbildung des harmonischen Systems, neben die erste gestellt; sie nähert sich der harmonischen Figuration, und läuft Gefahr in diese auszuarten.

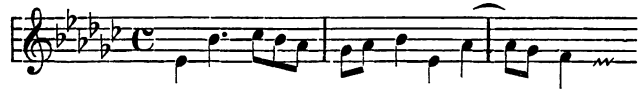
Im Contrapunkt stehen beide Auffassungen unter der Herrschaft des Principes guter Stimmführung, d. h. der selbständig melodischen Ausbildung der Einzelstimme*).

Dieses Princip führt naturgemäss zum Vorherrschen der ersten Auffassung, ohne jedoch die zweite auszuschliessen. Es soll also im Contrapunkt die Auffassung der Intervalle als selbständiger Zusammenklänge vorherrschen.

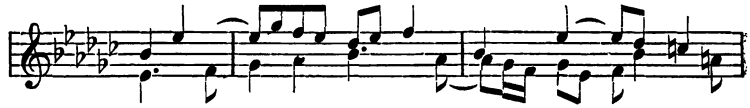
*) Diese Selbständigkeit geht natürlich nicht weiter, als sie sich mit der Gesetzmässigkeit harmonischen Zusammenklingens überhaupt vereinigen lässt.

Der Unterschied dieser beiden Arten der Auffassung und der entsprechenden Behandlungsweisen — von denen wir die erste die eigentlich contrapunktische die zweite die harmonische nennen können — tritt in den folgenden Beispielen deutlich hervor.

Bach setzt zu der Beantwortung des Fugenthemas

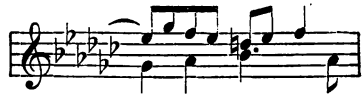
1 

ächt contrapunktisch den folgenden Gegensatz:

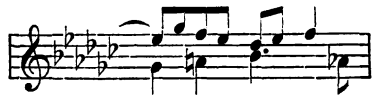
2 

Derselbe befindet sich zufällig im Einklang mit den Regeln des strengen Satzes, von denen sich Bach sonst nicht abhängig machte.

Der einseitige Harmoniker, der jedes Intervall für das Fragment eines Accordes ansieht, weiss mit dem *as* des zweiten Taktes nichts anzufangen: entweder es bedeutet den Accord *as*, *ces*, *f*, oder *as*, *ces*, *es*, *f* als Vertreter der Unterdominante: dann müsste aus dem folgenden *des* der Oberstimme *d* werden:

3 

oder er ergänzt das Intervall *as-f* zu dem verminderten Dreiklang *as-ces-f*, oder dem Dominantaccord *as-ces-des-f* der Oberdominante von Gesdur als Paralleltonart, dann erscheint wieder die Fortschreitung der Oberstimme naturwidrig. Er verlangt also, da die Modulation der Oberstimme nach Bmoll unzweifelhaft feststeht, dass der Contrapunkt statt des Tones *as* einen Ton wähle, der den Eintritt der Bmolltonart deutlich anzeigt, und einem Hauptaccord derselben angehört, nämlich *a*.

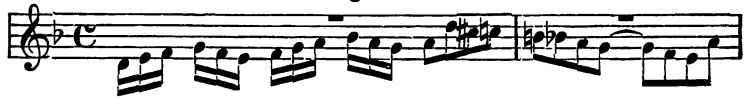
4 

Jetzt entspricht der Zusammenklang *af* dem Dominantaccord von Bmoll *a-c-es-f*, und die Harmonik des Satzes ist unzweifelhaft: Unterdominante, Oberdominante, Tonica von B moll. Verloren ist aber dadurch die schöne sangbar diatonische Führung der Unterstimme,

welche jetzt durch die übermässige Secunde *ges-a* beeinträchtigt wird. Da nun contrapunktisch die Schönheit der Stimme Hauptsache ist, so ist diese harmonische Veränderung eine Verschlechterung des Satzes.

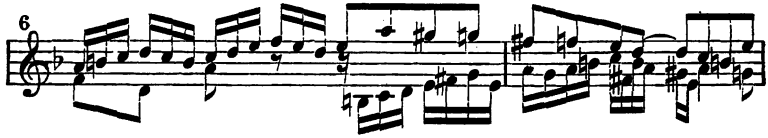
Bach setzt zur Beantwortung des Themas:

5



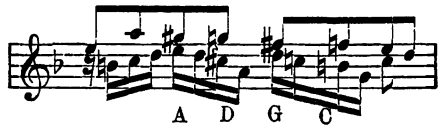
folgenden Contrapunkt:

6



Der abstrakte Harmoniker sieht in der chromatischen Fortschreitung des Themas eine Modulation in verschiedene Tonarten, eine Sequenz durch den Quartenzirkel, und setzt, um diese hervortreten zu lassen:

7



oder:

8

Hier haben wir schon einen Fall, in welchem die harmonische Behandlungsweise fast in blofse Figuration der willkürlich untergelegten Accorde ausartet.

Man sieht hier wieder, dass die ächt contrapunktische Bach'sche Ausführung die unvergleichlich bessere ist.

Es ist nöthig, hier, vor dem Beginn der Arbeiten, beide Auffassungen der Intervalle ausführlicher abzuhandeln. Im mündlichen Unterricht werden die folgenden Mittheilungen während der Arbeiten zu den ersten Aufgaben gemacht.

I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge

betrachtet, werden, wie im strengen Satz, eingetheilt in: Consonanzen und Dissonanzen.

Consonanz heisst jeder Zusammenklang, der, an sich und

ausser Zusammenhang betrachtet, an keine Fortschreitung (Auflösung) gebunden ist.

Dissonanz heisst jeder Zusammenklang, der an sich und ausser Zusammenhang an eine Auflösung gebunden ist.

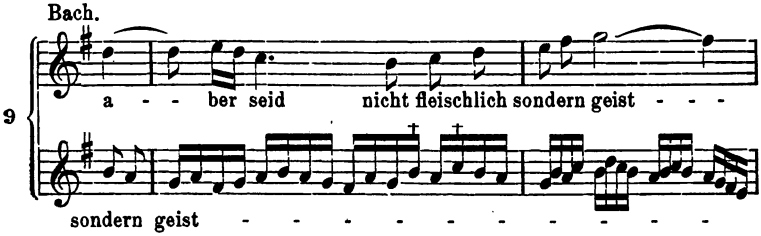
Vollkommene Consonanzen sind Einklang, Octave, Quinte, unvollkommene: Terz, Sexte.*)**)

Dissonanzen sind Quarte, Secunde, Septime, alle übermässigen und verminderten Intervalle.

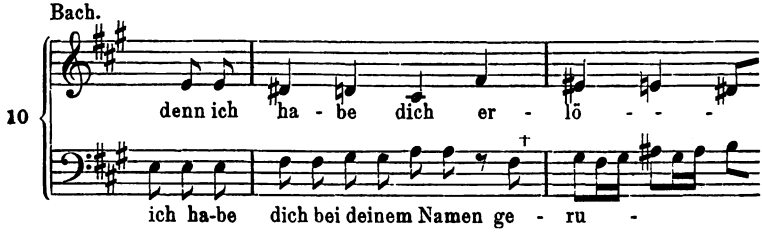
Man sieht, dass die vier reinen Intervalle, obgleich sie sich zu einem vollkommen consonirenden Accorde vereinigen, den Gegensatz der Consonanz und Dissonanz in sich tragen. Ein Beweis, dass dieser Unterschied nicht von den Differenzen der Tonhöhe im natürlich reinen Tonsystem abhängt.

1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave

sollen im zweistimmigen Satz nur zu Anfang und Ende, im Verlaufe nur als äusserst seltene Ausnahmen vorkommen.



Hier entziehen sich die nachschlagenden kurzen Einklänge bei + durch die schnelle Bewegung der Aufmerksamkeit.



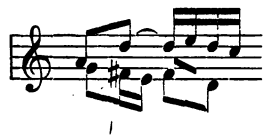
Hier rechtfertigt sich die Octave bei + durch den Parallelismus der beiden Abschnitte des Satzes. Auch würde jeder andere Ton die Schönheit der Stimme beeinträchtigt haben, und dieser Umstand ist beim Contrapunkt in erster Linie maſsgebend.

*) Statt der Bezeichnung vollkommene und unvollkommene Consonanzen wäre es angemessener die Ausdrücke: Consonanzen ersten und zweiten Grades einzuführen.

**) Durch den Zusammenhang können Consonanzen den Charakter der Dissonanz annehmen, d. h. an eine Auflösung gebunden werden, nicht aber umgekehrt Dissonanzen den der Consonanzen.

Grade Bewegung in Einklang und Octave ist im zweistimmigen Satz durchaus zu vermeiden.

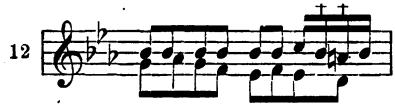
Nicht als solche ist der folgende Fall anzusehen, weil die Oberstimme nur als ein figurirter Ton zu betrachten ist.

11 

2) Die reine Quinte

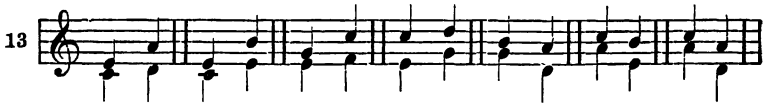
ist im Verlaufe ebenfalls mit Vorsicht anzuwenden, weil sie leicht als leerklingend auffällt. Im strengen Satz war dies nicht zu befürchten, weil die Anwendung der Dissonanzen dort äusserst beschränkt war, mithin die Quinte im Zusammenhang weniger auffiel.

Falsche Quinten, d. h. die parallele Fortschreitung in reinen Quinten, sind natürlich dem Schüler durchaus untersagt, und hat er dieselben in allen Fällen zu corrigiren. Dass einige der grössten Meister, in ganz vereinzelten Ausnahmefällen, auch im zweistimmigen Satz falsche Quinten gebraucht haben, — weil sie sich in diesem bestimmten, vorliegenden Fall ganz und gar dem Ohre entziehen, und ihre Vermeidung zu einem holprigen Satz führen würde, — gibt dem Schüler gar keine Berechtigung in seinen Schularbeiten ebenso zu verfahren. Man beruft sich in Bezug auf Quintenparallelen im zweistimmigen Satz gewöhnlich auf folgenden Takt der Zauberflötenouverture:

12 

in welchem eben die Schnelligkeit des Tempos und der Durchgangscharakter der zweiten Quinte die falsche Fortschreitung gänzlich dem Ohre entziehen.

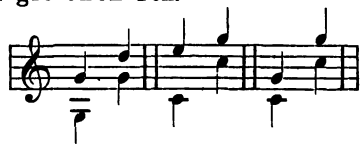
Die Grade Bewegung in die reine Quinte, wie

13 

ist ebenfalls zu vermeiden. Nur ein ganz besonderer Vortheil der Stimmführung kann in seltenen Ausnahmefällen zu ihrer Anwendung berechtigen.

Nicht als grade Bewegung in die Quinte ist der Fall zu betrachten, wo eine, oder auch beide Stimmen denselben Ton in einer anderen Octave wiederholen. Wiederholter Ton gilt in Bezug auf Zusammenklang für gleichen Ton.

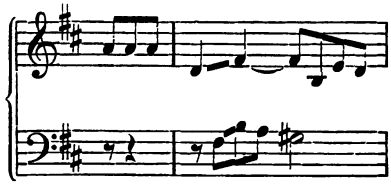
14



Hier wird nämlich die Octave als Einklang (in Versetzung) betrachtet.

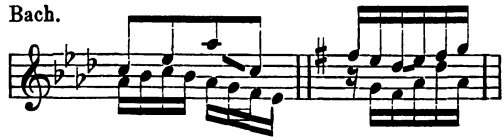
Die folgende grade Bewegung in die Quinte aus dem wohltemperirten Clavier wiederholt sich in derselben Fuge oft. Sie rechtfertigt sich für das Ohr dadurch, dass alle dabei verwendeten Töne einen gemeinschaftlichen einfachen Zusammenklang bilden können. Doch soll weder diese, noch die folgenden Ausnahmen des grössten Contrapunktisten dem Schüler zum Vorbild dienen.

15

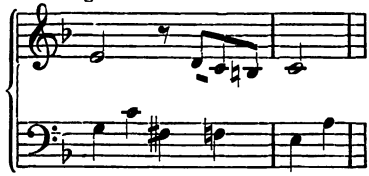


Bach.

16



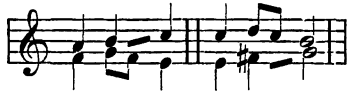
Kunst der Fuge.



3) Terzen und Sexten, kleine und grosse,

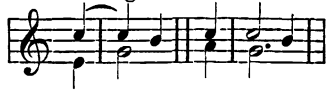
sind demnach die vorherrschenden Consonanzen des zweistimmigen Satzes, welche sich zu Anfang, zu Ende und im Verlaufe überall finden.

Die Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten, in stufenweiser Ganztonfortschreitung, der sogenannte Tritonus, ist mit Vorsicht anzuwenden, und nur da vollkommen gerechtfertigt, wo der Leitton in die Tonika geführt wird:

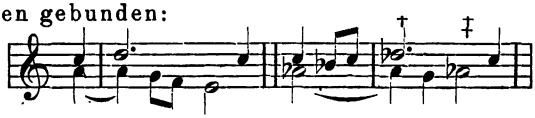
17 

4) Die Dissonanz der reinen Quarte

findet sich als Vorhalt oben gebunden:

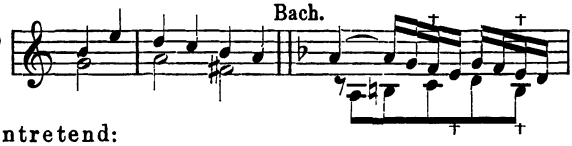
18 

selten unten gebunden:

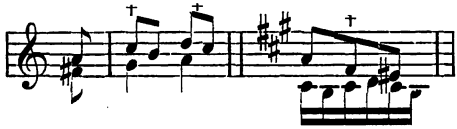
19 

Bei † lösst sich die unten gebundene reine Quarte in die verminderte Quinte auf, und wird bei ‡ wieder obengebundene Quarte mit Auflösung in die Terz.

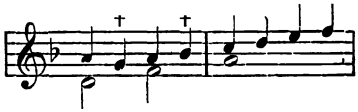
Stufenweise eintretend:

20 

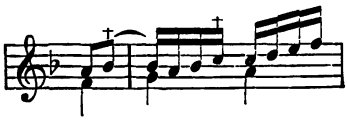
frei eintretend:

21 

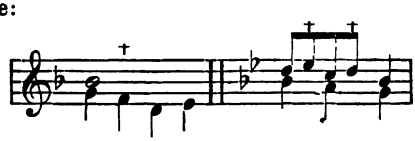
als Durchgang:

22 

Anticipation:

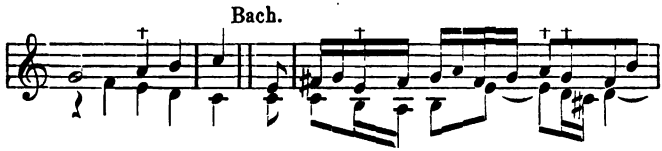
23 

Wechselnote:

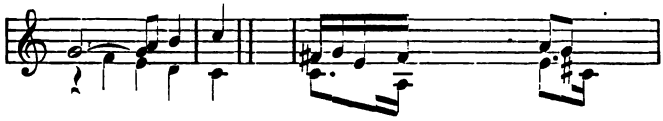
24 

Scheinbar selbständig, bei stufenweiser Fortschreitung, von einem Durchgang abzuleiten:

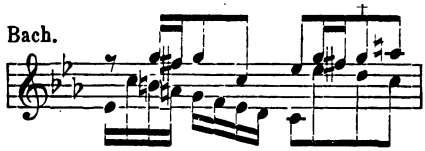
Bach.

25 

von:



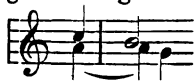
Bach.



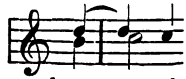
Diese letzten Fälle sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten, und nur dann anzuwenden, wenn sie ganz wesentliche Vortheile der Stimmführung gewähren.

5) Die Dissonanz der Secunde

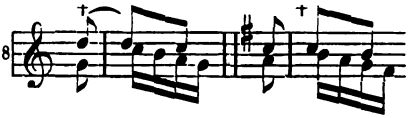
ist als Vorhalt in der Regel unten gebunden:

26 

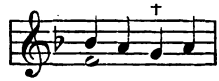
Oben gebunden würde die Auflösung in den Einklang

27 

ein Verlöschen der Stimme ergeben; wo aber die Auflösung in den Einklang durch die Führung der Unterstimme umgangen wird, kommt sie ausnahmsweise vor:

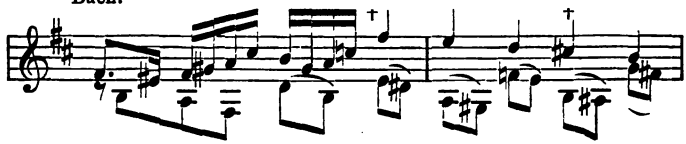
28 

Als stufenweis eingeführter Vorhalt von unten:

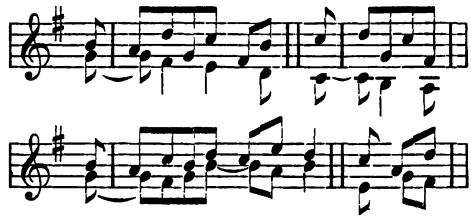
29 

Frei eintretender Vorhalt:

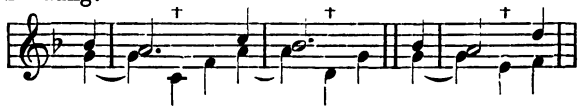
Bach.

30 

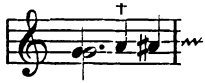
Als Vorhalt in allen Fällen sprungweise Auflösung der Oberstimme sehr häufig, besonders Quarte aufwärts oder Quinte abwärts:

31 

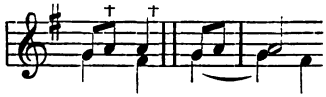
Verzögerung der Auflösung durch eingeschobenen Ton ebenfalls sehr häufig:

32 

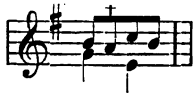
Durchgang:

33 

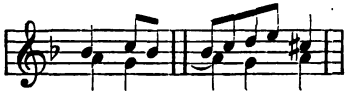
Anticipation:

34 

Wechselnote:

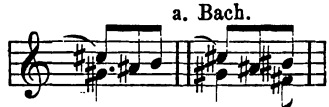
35 

Auflösung durch Vorhalt oder Durchgänge verhüllt:

36 

Secunde eingeschoben bei Auflösung der Quarte, gleichsam Doppelvorhalt:

37 a. Bach.

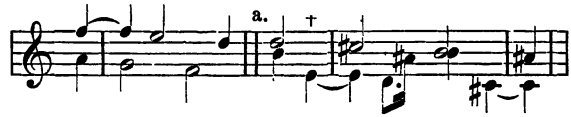


Bei a (Bach) statt der Auflösung Trugfortschreitung. (Dem Verständniss aller dieser Fälle ist durch Harmonielehre § 45 genügend vorgearbeitet).

6) Die Dissonanz der Septime

ist Umkehrungsintervall der Dissonanz der Secunde. Sie ist daher in der Regel oben gebunden.

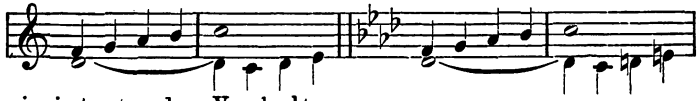
38 Bach. a.



Bei a der seltene Fall, dass die Vorbereitung des sonst regelmässig oben gebundenen Vorhaltes auf den guten, die Dissonanz auf den schlechten Takttheil trifft, wodurch ein stark syncopirter Rhythmus entsteht.

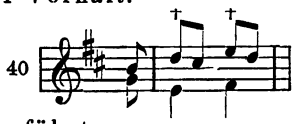
Als unten gebundener Vorhalt mit Auflösung in die Octave kommt sie äusserst selten vor, und ist vom Schüler nie in dieser Weise zu brauchen.

39



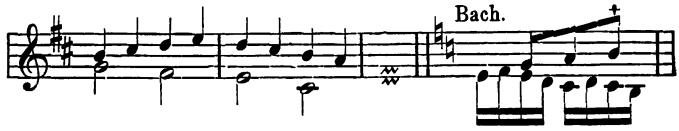
Frei eintretender Vorhalt:

40



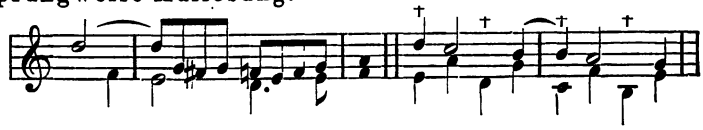
Stufenweise eingeführt:

41 Bach.



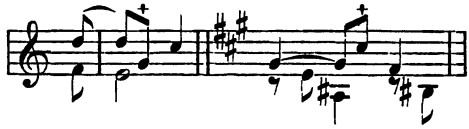
Sprungweise Auflösung:

42

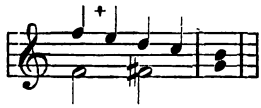


Verzögerte Auflösung:

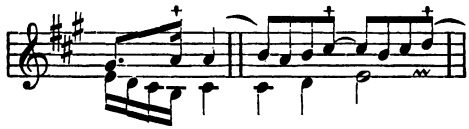
Bach.

43 

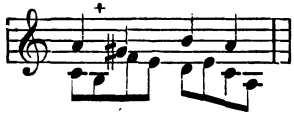
Durchgang:

44 

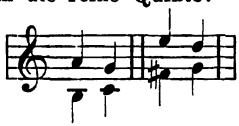
Anticipation:

45 a) 

Wechselnote:

45 

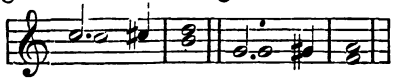
Auflösung der kleinen Septime durch stufenweise Gegenbewegung nach innen in die reine Quinte:

46 

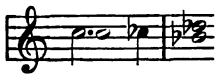
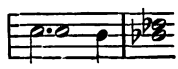
7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle.

a) Die übermässige Prime

kann als Durchgang zur kleinen oder grossen Secunde vorkommen:

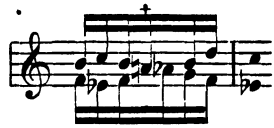
47 

Die übermässige Prime abwärts kommt nicht vor, weil man sich statt ihrer immer der (gleichklingenden) kleinen Secunde bedient; statt:

48  schreibt man immer 

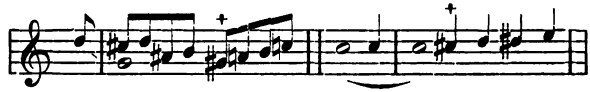
Gleichzeitiger Durchgang der grossen und kleinen Sexte der auf- und abwärts gerichteten Mollscala:

48a



Die übermässige Prime kommt auch als frei und stufenweise eintretender Vorhalt von unten vor:

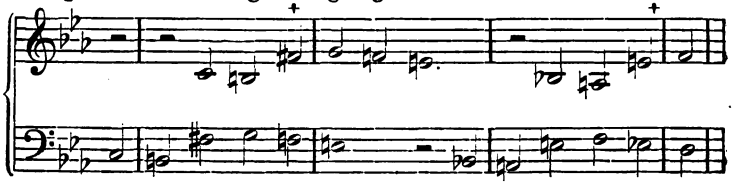
49



Die übermässige Octave ist in Compositionstechnischer Rücksicht nichts weiter, als eine übermässige Prime der anderen Octave, so wie die None eine Secunde der anderen Octave ist. Sie wird daher nicht nur immer ebenso behandelt, wie die übermässige Prime, sondern auch ebenso häufig, und mit ebendemselben Recht, übermässige Prime genannt, wie man statt Decime: Terz sagt.

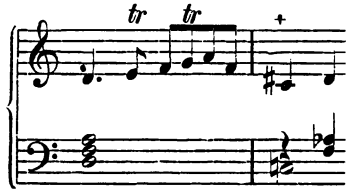
Merkwürdig, aber nicht nachahmenswerth, ist eine Anwendung der frei eintretenden übermässigen Prime (Octave) im zweistimmigen Satz bei Hummel, wo sie sich aus der Consequenz der Durchführung eines Fugenthemas in Engführung ergibt.

50



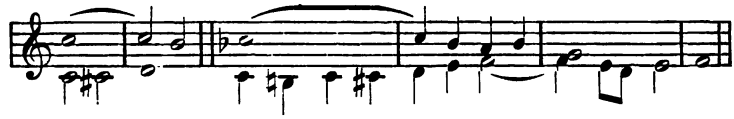
Nicht hierher gehört eine bekannte Stelle aus dem Recitativ der grossen Arie der Elvira im Don Juan:

51

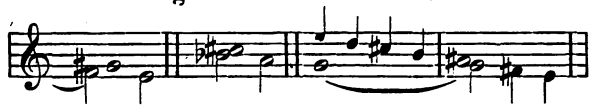


Denn hier setzt zwar die Prime (übermässige Octave) zweistimmig ein, die Stelle gehört aber im Ganzen dem harmonischen Satze an, die nachschlagenden Mittelstimmen sind also im Zusammenklang mitzuzählen.

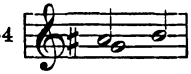
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Prime ist die verminderte Octave, deren Behandlung daher, in der Umkehrung, dieselbe:

52 

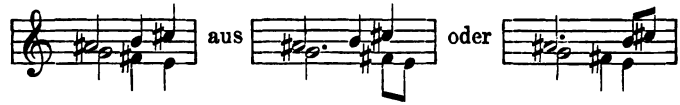
b) Die Dissonanz der übermässigen Secunde ist zunächst als unten gebundene Secunde zu betrachten:

53 

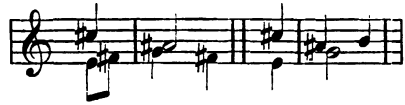
ferner als Vorhalt von unten in der Oberstimme, in die grosse Terz fortschreitend:

54 

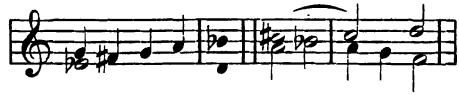
Aus beiden Fällen ergibt sich folgende freiere Fortschreitung in Gegenbewegung beider Stimmen in die Quarte, wobei diese natürlich regelmässig behandelt werden muss, (vgl. Nr. 25):

55 

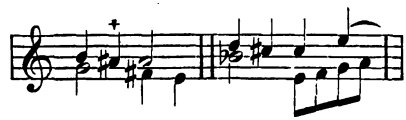
Stufenweise und frei eintretender Vorhalt:

56 

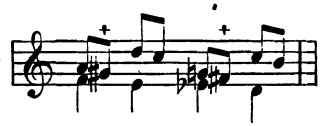
Durchgang:

57 

Anticipation:

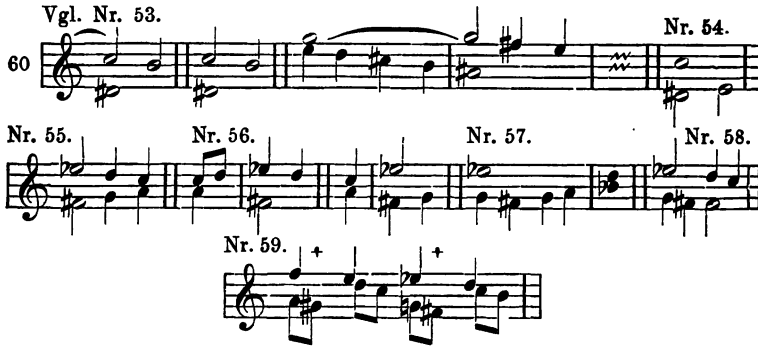
58 

Wechselnote:

59 

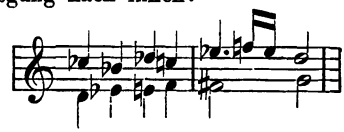
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Secunde ist die verminderte Septime, welche demgemäss behandelt wird:

60



Jedoch ist bei der verminderten Septime, wie bei der übermässigen Quarte und verminderten Quinte die Auflösung durch stufenweise Gegenbewegung beider Stimmen sehr häufig, und zwar geschieht hier die Gegenbewegung nach innen:

61

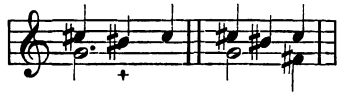


Der Grund ist der, dass hier, wie in den anderen Fällen, diese Art der Auflösung in einen (consonirenden) Bestandtheil des Dreiklangs führt. Da dieser hier, wie bei der kleinen Septime, (Nr. 46) die reine Quinte ist (vgl. S. 5, 2), so ist diese Auflösung nicht so befriedigend und häufig, wie die der übermässigen Quarte und verminderten Quinte, welche in Sexte oder Terz führt. Bei der übermässigen Secunde, welche dieselben Töne enthält wie die verminderte Septime, führt diese Art der Auflösung in eine Dissonanz, die reine Quarte, ist daher nur bedingt zulässig. (Vgl. Nr. 55).

c) Die übermässige Terz

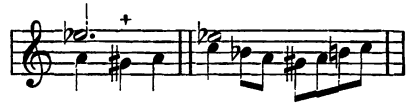
kommt nur als Vorhalt oder Durchgang bei der übermässigen Quarte vor:

62



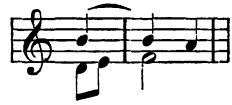
Im zweistimmigen Satz wird es kaum möglich, sie frei eintretend einzuführen, ohne dass sie dem Ohre als reine Quarte erscheint.

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Terz ist die verminderte Sexte.

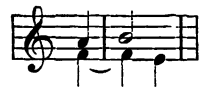
63 

d) Die übermässige Quarte gilt als:

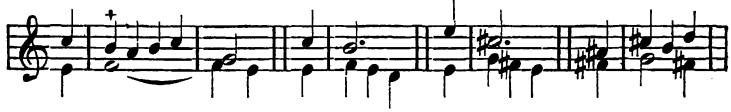
Quarte oben gebunden:

64 

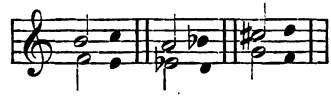
Quarte unten gebunden:

65 

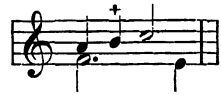
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

66 

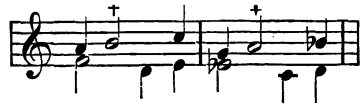
löst sich nach beiden Seiten — weil sie beide Leittöne der Tonart enthält — in die Sexte auf:

67 

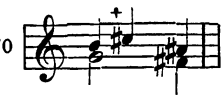
Durchgang:

68 

Anticipation:

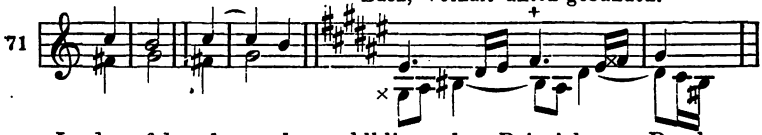
69 

Wechselnote:

70 

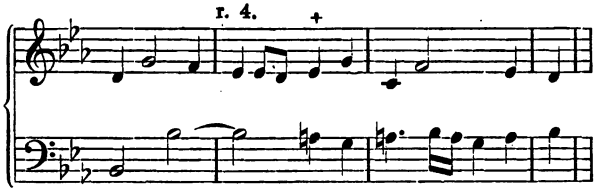
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quarte ist die verminderte Quinte, welche demgemäss behandelt wird.

Bach, Vorhalt unten gebunden.

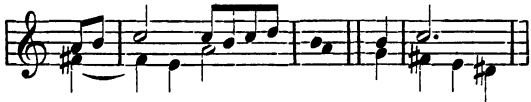
71 

In dem folgenden, sehr wohlklingenden Beispiel von Bach erscheint die reine Quarte als unten gebundener Vorhalt zur verminderten Quinte, deren Auflösung bis zum dritten Takt verschoben wird, ein Fall der schon an die harmonische Auffassung streift.

r. 4.

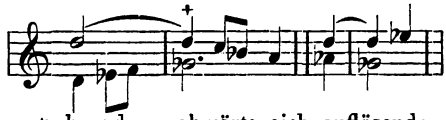
72 

Als Vorhalt oben gebunden kann die verminderte Quinte nicht regelmässig behandelt werden, weil sie in die Quarte fortschreiten müsste, welche keine Consonanz, also auch kein Intervall der Auflösung ist. Unten gebunden, mit Auflösung in die Sexte, kommt sie zuweilen vor. (Siehe Nr. 71, Bach).

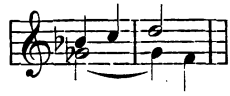
73 

e) Die übermässige Quinte gilt als:

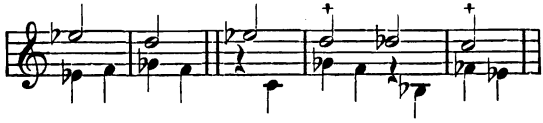
Vorhalt oben gebunden, selten abwärts, häufiger aufwärts sich auflösend:

74 

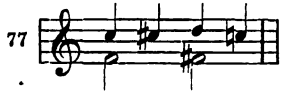
Vorhalt unten gebunden, abwärts sich auflösend:

75 

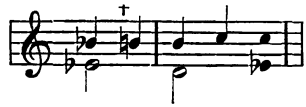
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

76 

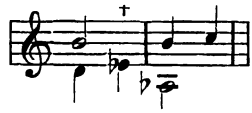
Durchgang:

77 

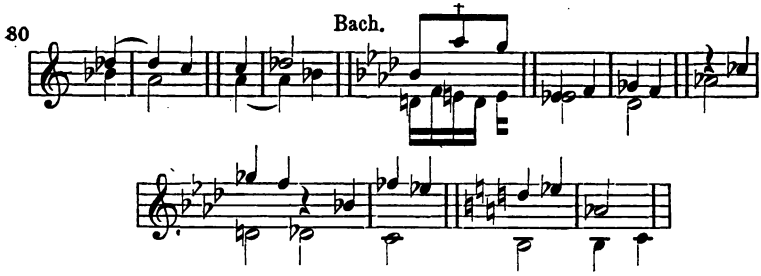
Anticipation:

78 

Wechselnote:

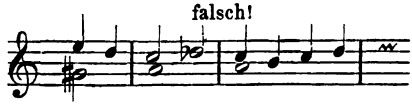
79 

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quinte ist die verminderte Quarte, welche demgemäss behandelt wird.

80 Bach. 

Das Intervall der übermässigen Quinte ist verhältnissmässig wenig in Gebrauch; das der verminderten Quarte weniger selten. Bei beiden Intervallen muss man die Möglichkeit der Verwechselung mit den enharmonischen Consonanzen der kleinen Sexte und grossen Terz berücksichtigen. Würde man z. B. die verminderte Quarte als Vorhalt oder Durchgang zur kleinen Terz der Molltonart gebrauchen:

falsch!

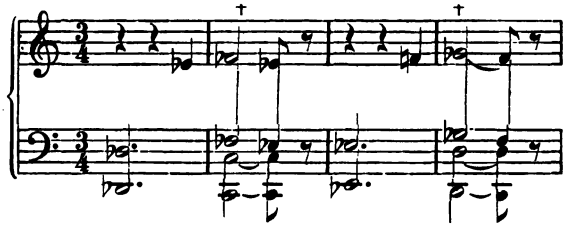
81 

so würde das Ohr geneigt sein, dieselbe als grosse Terz aufzufassen, und einen Wechsel des Tongeschlechtes zu hören glauben. Im mehrstimmigen Satz, bei Anwesenheit der Quinte im Accord, würde diese Verwechselung noch näher liegen.

Eine sehr glückliche Anwendung der verminderten Quarte im

zweistimmigen Satz finden wir im zweiten Finale der Afrikanerin von Meierbeer.

82

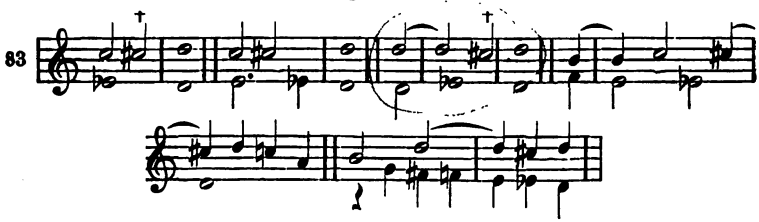


Hier haben wir einen stufenweis eingeführten Vorhalt zur kleinen Terz in Octavverdoppelung der beiden Stimmen.

f) Die übermässige Sexte

löst sich in Halbtonfortschreitung nach beiden Seiten in die Octave auf.

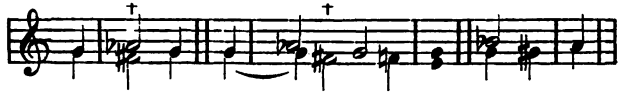
83



Im zweistimmigen Satz selten.

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Sexte, die verminderte Terz, ist im zweistimmigen Satz noch seltener als jene. Sie löst sich regelmässig in den Einklang auf.

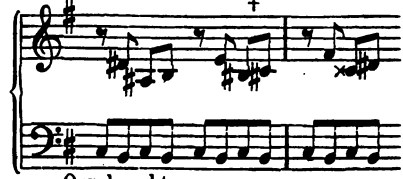
84



g) Die übermässige Septime

kann im zweistimmigen Satz wohl kaum einmal vorkommen:

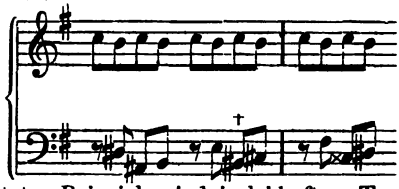
85



Orgelpunkt..

ebensowenig ihr Umkehrungsintervall, die verminderte Secunde oder None.

Orgelpunkt.

86 

Die beiden letzten Beispiele sind in lebhaftem Tempo, der Orgelpunkt als Figuration betrachtet, wohl denkbar, gehören aber schon ganz und gar der harmonischen Auffassung an.

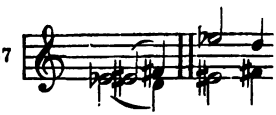
Bilde Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen in welchen die unter 1) bis 4) a-f angeführten Intervalle vernunftgemässe Anwendung finden.

Diese Uebung schärft das musikalische Vorstellungsvermögen, soll aber keineswegs den Schüler anregen, in seinen künftigen Arbeiten ungewöhnliche Combinationen zu suchen. Vielmehr möge sie ihn überzeugen, dass dergleichen an sich wohlfeil, allen zugänglich, und nur bei geschickter Anwendung an der rechten Stelle von vortheilhafter Wirkung ist.

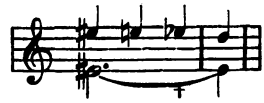
8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte

Intervalle kommen höchst selten vor. Wenn sie vorkommen, so geschieht es als Durchgänge oder Vorhalte zu übermässigen oder verminderten Intervallen.

Doppeltübermässige Prime und deren Umkehrungsintervall: verminderte Octave als Vorhalt zur grossen Terz oder kleinen Sexte:

87 

als Durchgang zur verminderten Septime:

88 

Alle seltenen Intervalle lassen sich im mehrstimmigen Satz um vieles leichter anbringen.

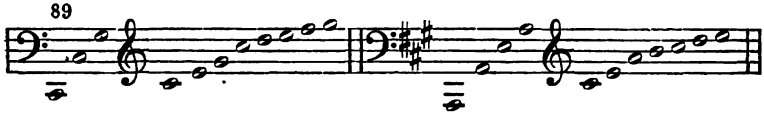
II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde.

Der populär zweistimmige Satz, wie er in den, auf leichteste Ausführbarkeit berechneten, zweistimmigen Bearbeitungen von Volks-

Kinder- und Kirchenliedern für Schule und Haus angewendet wird, beruht ganz und gar auf der harmonischen Auffassung der Intervalle. Allerdings kommen hier nur die einfachsten harmonischen Verhältnisse in Betracht: die tonische Harmonie, die beiden Dominanten mit ihren Vertretern (vgl. Harmonielehre), die nächstliegenden Modulationen.

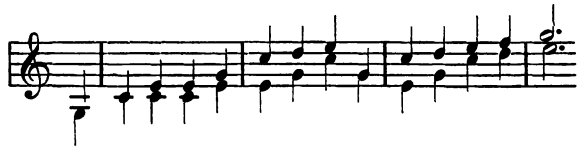
Der zweistimmige Satz der sogenannten Naturharmonie ist diesem nahe verwandt. Er beruht auf dem Tongehalt gewisser tonarmer Instrumente:

89



Er muss auf den Leitton und die Unterdominante verzichten:

90



Alles, was an diesen Satz erinnert, ist in contrapunktischen Arbeiten möglichst zu vermeiden.

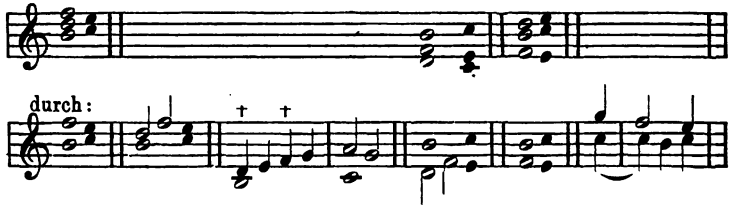
Im contrapunktischen zweistimmigen Satz wird

1) die tonische Harmonie vertreten durch den Grundton, Grundton und Terz (und umgekehrt), Grundton und Quinte, auch durch Terz und Quinte;

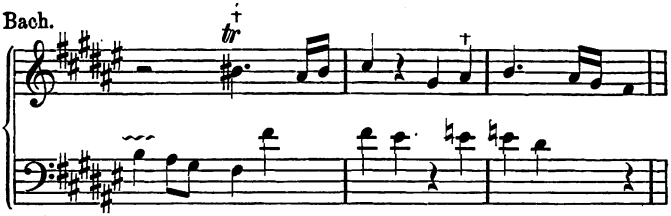
2) jeder Dreiklang durch zwei, ihm angehörende Töne;

3) die Dissonirenden Hauptaccorde werden vertreten durch ihre wesentlichen Intervalle, z. B.
der verminderte Dreiklang:

91



Bach.

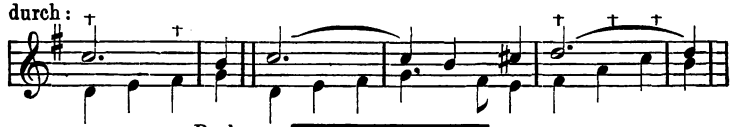


In Moll ebenso.

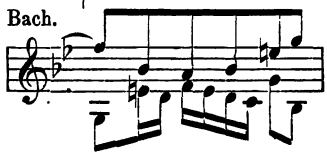
Der Dominantseptimen-Accord und seine Umkehrungen

durch:

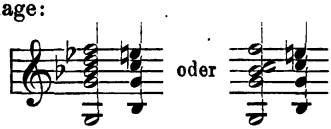
92



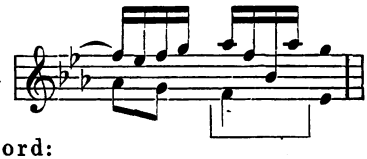
Bach.



harmonische Unterlage:

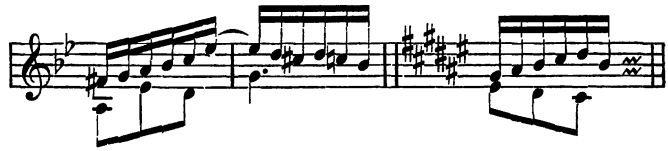


im ersten Falle: Nebenseptimenaccord — Dominantaccord, im zweiten Falle: Vorhalt — Dominantaccord.



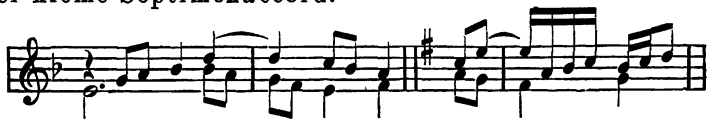
Der Nonenaccord:

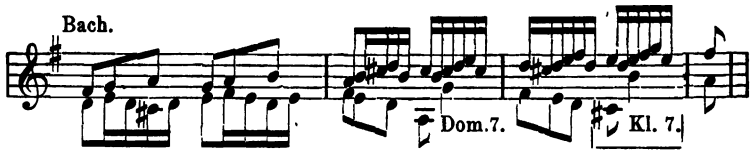
93



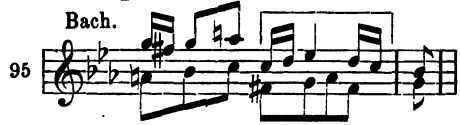
Der kleine Septimenaccord:

94

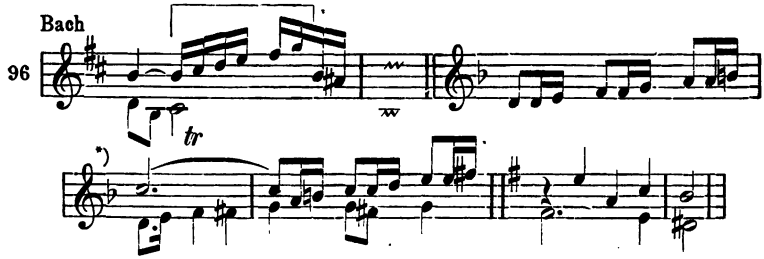




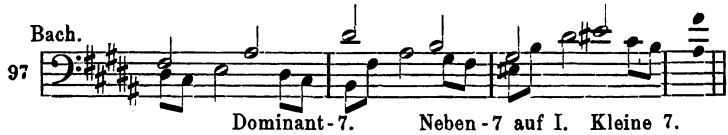
Der verminderte Septimenaccord:



4) Der Nebenseptimenaccord auf der Secunde.



Andere Nebenseptimenaccorde:



Diese Beispiele sollen den Stoff nicht etwa erschöpfen, sondern nur zur Anregung dienen.

Bilde harmonievertretende Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen.

Bilde zweistimmige Modulationen in alle Tonarten.

§ 2.

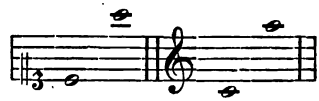
Die Behandlung der Singstimmen.

Auch die hier folgenden Bemerkungen sind im persönlichen Unterricht während der Bearbeitung der ersten Aufgaben nach und nach mitzutheilen, beim Selbstunterricht während dieser Arbeiten wiederholt nachzulesen.

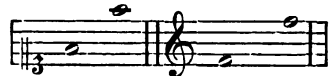
*) Hier ist zweifelhaft, ob man einen Haupt- oder Nebenseptimenaccord zu substituiren hat.

Die Grenzen des Umfanges der Chorstimmen (Solostimmen kommen hier nicht in Betracht) sind folgende:

Sopran:

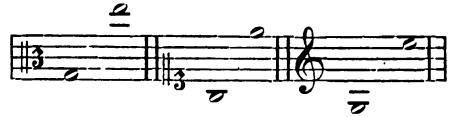
98 

Ungezwungen, ohne Ermüdung und in gleichmässigem Wohlklang bewegt sich der Sopran in der Lage:

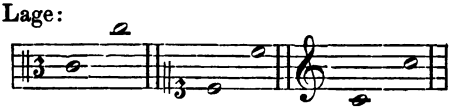
99 

Daher soll diese Lage vorherrschen, die höhere und tiefere nicht ohne Grund gebraucht werden.

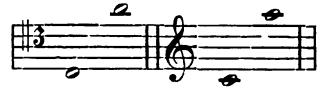
Alt:

100 

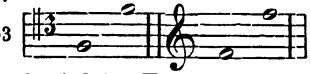
Vorherrschende Lage:

101 

Tenor:

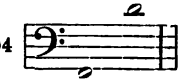
102 

Vorherrschende Lage:

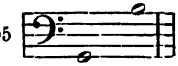
103 

Der Violinschlüssel wird im Tenor bekanntlich (Elementarlehre) eine Octave tiefer gelesen.

Bass:

104 

Vorherrschende Lage:

105 

Die Grenzen der Rhythmik ergeben sich von selbst aus der Natur des gesungenen Wortes. In der Zeit vor der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik, pflegte man der Chorstimme häufig Passagen in kleinen Noten zu geben. Durch Bach's und Händel's Werke ist

dieses Verfahren verewigt worden. Diese Meister bedurften desselben, wenn sie auf eine wesentliche Eigenthümlichkeit der Musik, die lebhafte Figuration, nicht verzichten wollten. Seit aber die selbständige Instrumentalmusik in dieser Hinsicht weit über das durch den Chorgesang Erreichbare hinausgegangen ist, hat die Vocalmusik, im Chorgesang, diese Art der Figuration aufgegeben, welche jetzt mit Recht für veraltet gilt. Wo aber einmal eine sehr lebhafte, passagenartige Bewegung der Chorstimmen eintritt, muss sie sich mit den natürlichen Gesetzen der musikalischen Declamation oder den aesthetischen Bedingungen des Ausdrucks im Einklang befinden. (Solche Stellen findet man besonders in der modernen Oper.) Die grössere Ruhe der modernen Gesangsrhythmik ist also kein Mangel, sondern ein Vorzug, welcher aus dem erhöhten Bewusstsein des Gegensatzes zwischen Vocal- und Instrumentalmusik hervorgeht.

Dasselbe gilt von der harmonischen Modulation im Chorsatz, welche ebenfalls mit der in der Instrumentalmusik nicht rivalisiren kann.

In Bezug auf die Intervalle der einzelnen Stimmen lassen sich folgende allgemeine Regeln aufstellen:

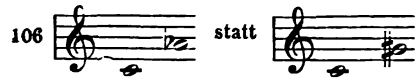
1) Leicht zu treffen sind die diatonischen Intervalle der Durtonleiter,

die Quinte und Sexte abwärts etwas schwerer als dieselben Intervalle aufwärts;

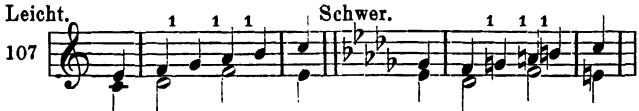
die kleine Septime aufwärts etwas weniger leicht; noch weniger dieselbe abwärts;

die grosse Septime aufwärts und abwärts am wenigsten leicht.

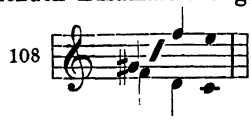
2) Die übrigen Intervalle sind im allgemeinen schwer zu treffen. Erleichterung bieten die unter 3) folgenden Fälle. Die übermässige Quinte ist in allen Fällen schwer zu treffen. Bei sehr complicirten Intervallfortschreitungen bedienen sich die Sänger der enharmonischen Verwechselung (s. Elementarlehre), und singen z. B.



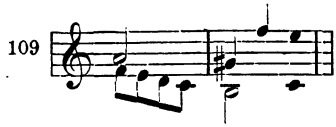
Chromatische Halbtöne sind schwer, während diatonische leicht sind. Dasselbe gilt von den Ganztönen, deren Aufeinanderfolge ausserhalb der diatonischen Tonleiter, sehr schwer ist.



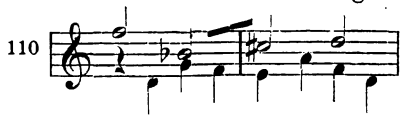
3) Verhältnissmässig leicht zu treffen ist jeder Ton, der in dem unmittelbar vorhergehenden Zusammenklange enthalten war:



in demselben leicht harmonisch ergänzt werden kann:



oder in derselben Tonart und demselben Tongeschlechte heimisch ist:



§ 3.

Die zweistimmige Nachahmung.

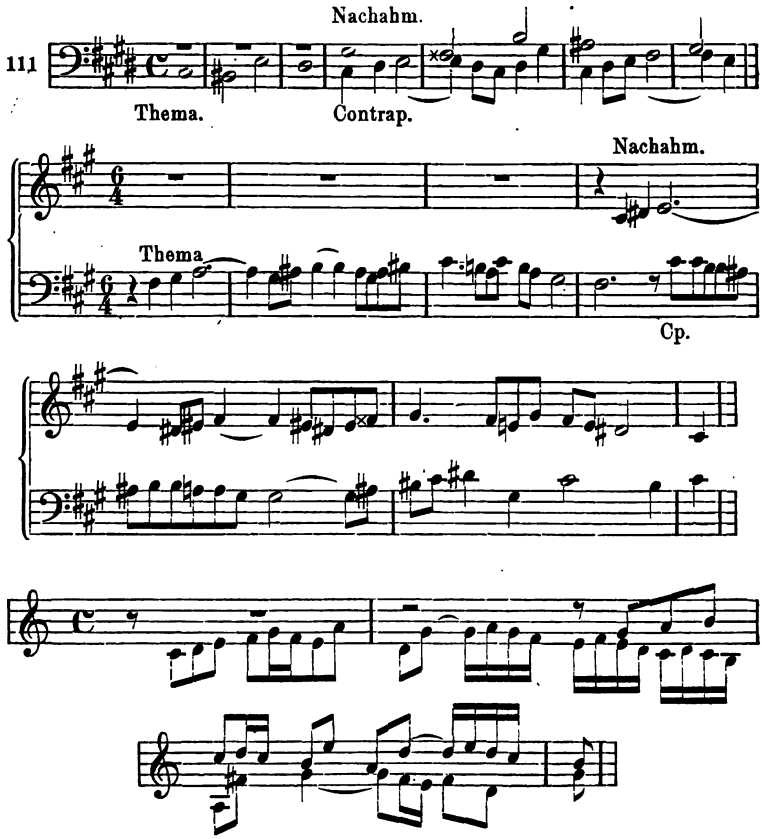
Der eigentlich contrapunktische Stil, welcher auf der selbständigen Ausbildung der Einzelstimme beruht, wird in der modernen Musik fast immer durch die Nachahmung hervorgerufen. Das Wesen der Nachahmung besteht in der unmittelbaren Wiederholung eines von einer Stimme vorgetragenen Themas durch eine andere Stimme. Die Nachahmung kann in jedem beliebigen Intervall geschehen, geschieht aber meist in Quarte, Quinte oder Octave.

Die Stimme, welche das Thema vorgetragen hat, contrapunctirt, während die andere Stimme nachahmt. Dieser Contrapunkt (in der Fuge Gegensatz genannt) soll sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch — hauptsächlich — mit der Nachahmung ein gutes Ensemble bilden. Es ergeben sich daraus folgende allgemeine Regeln:

1) Der Contrapunkt soll sich dem Thema, dessen Fortsetzung er bildet, angemessen und natürlich anschliessen. Zu diesem Zweck soll er — im Allgemeinen — nicht sofort in eine ganz fernliegende rhythmische Figuration, auch nicht in eine ganz andere Stimmlage, endlich auch nicht in eine ganz neue Modulationsweise übergehen.

(Zu der letzten Rubrik zählt z. B. die Fortsetzung eines diatonischen Themas durch einen chromatischen Contrapunkt und umgekehrt; plötzliche Häufung oder Authebung der Modulation.) Berechtigte Ausnahmen kommen natürlich vor, und sind nach diesen Regeln als solche zu erkennen und zu beurtheilen, innerhalb dieses Cursus aber nicht nachzuahmen.

2) Der Contrapunkt soll gegen das Thema in rhythmischem Gegensatz stehen, die längeren Töne seinerseits durch kürzere beleben, umgekehrt den kürzeren Tönen möglichst längere entgegensetzen; die etwa vorkommenden Bindungen des Themas hervorheben (möglichst zu dissonirenden Bindungen machen), umgekehrt Bindungen anbringen, wo sie dem Thema fehlen. Hier einige Beispiele von Bach:



Erste Aufgabe.

1) Bilde zweistimmige Nachahmungen: Thema, Nachahmung und Gegensatz, in verschiedenen Intervallen, vorzugsweise aber in Quarte und Quinte (Tonica und Dominante, Dominante und Tonica). Zu jedem Thema sind mehrere Gegensätze zu liefern. Jede Nachahmung ist in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Gegensätzen auszuführen. (Muster umstehend S. 28).

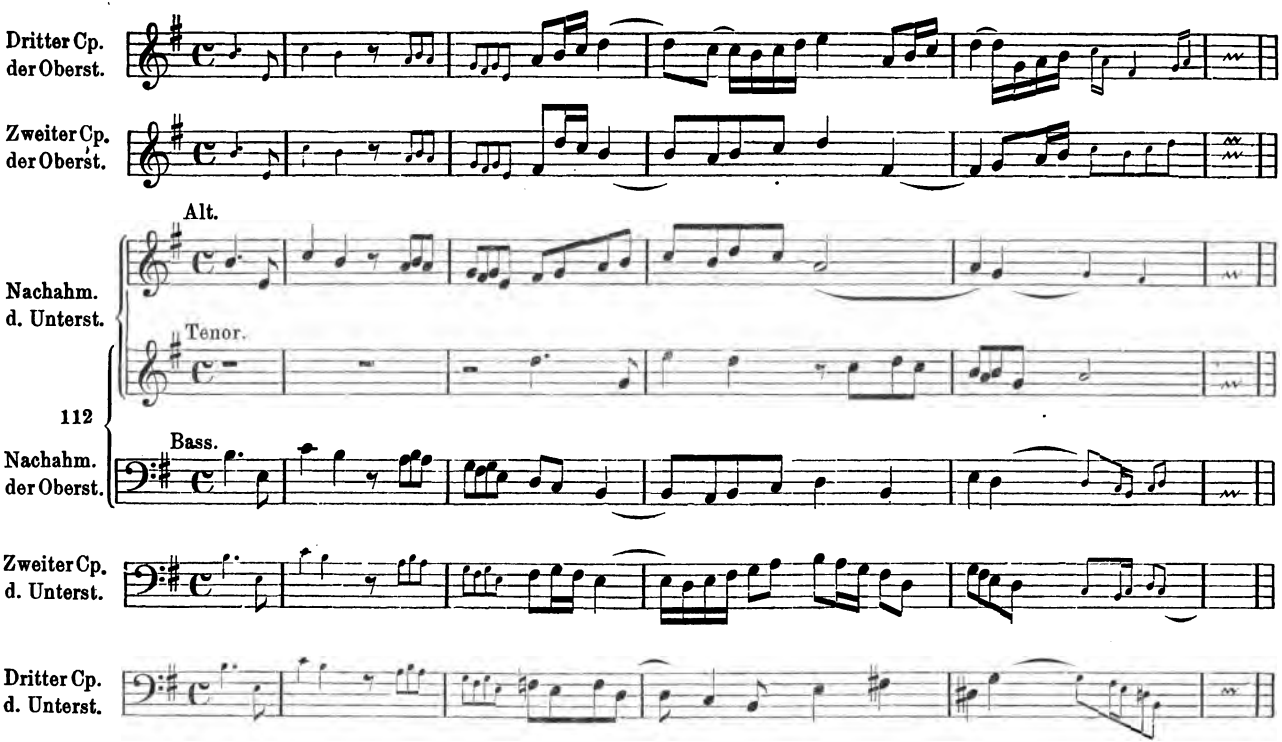
2) Bilde zu den vorstehend gegebenen Themen und anderen aus dem wohltemperirten Klavier von Seb. Bach Nachahmungen und zahlreiche Gegensätze, und vergleiche sie mit denen Bach's.

Zu vermeiden sind dabei solche Themata, welche entschieden den Charakter der Instrumentalmusik haben.

Die Arbeiten sind für Vocalsatz, partiturmässig mit Gebrauch der Gesangschlüssel auszuführen. Dass hier von diesem Verfahren Abstand genommen werden musste, hat lediglich seinen Grund in der Nothwendigkeit der Raumersparniss.

Diese erste Aufgabe und die beiden folgenden sind die wichtigsten der ganzen Lehre vom Contrapunkt im freien Satz, und müssen in zahlreichen Ausarbeitungen gelöst werden. Einige hundert Beispiele sind nicht viel.

Das Thema kann mit jedem beliebigen Ton beginnen, beginnt aber meist mit Tonica oder Dominante.



*) Diese Art der Zusammenstellung geschieht hier nur der Raumersparniss wegen. Der Schüler thut besser, die kleine Mühe, den ganzen Satz immer von neuem zusammenzuschreiben, nicht zu scheuen. Seine Arbeiten ordnen sich dadurch übersichtlicher. Diese Uebersichtlichkeit ist aber von um so grösserer Bedeutung, als alle jetzigen Arbeiten des Schülers später, bis in die höchsten Aufgaben dieses Cursus, Verwendung finden, soweit sie als gelungen bezeichnet werden dürfen Die gleiche Arbeit ist ad 2) mit Bach'schen Themas zu machen, was hier ebenfalls der Raumersparniss halber nicht geschieht.

§ 4.

Tonale Imitation.

Tonale Imitation ist eine Imitation in der Quarte oder Quinte welche, zu Gunsten der Einheit der Tonart, gewisse Intervalle des Themas in der Nachahmung verändert.

Die tonale Nachahmung tritt also nur da ein, wo die bisherige Art der Nachahmung der Einheit der Tonart widerspricht. Besonders ist dies der Fall, wenn ein Thema in die Oberdominanttonart modulirt, die Nachahmung also in die Dominante der Dominante führen würde, man also im Begriff wäre, in die triviale Modulation durch den Quintenzirkel zu gerathen.

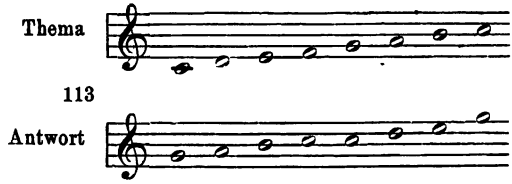
Das Schema der tonalen Imitation ist folgendes für diatonische Themata:

Stufen der Tonart.

Thema: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

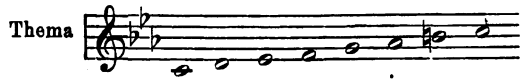
Antwort: 5. 6. 7. 1. 1. 2. 3.

in Noten: **Cdur**

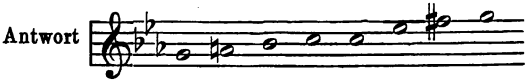


113

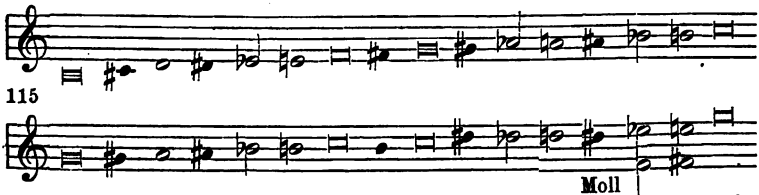
C moll.



114



Das Schema der tonalen Imitation für chromatische Themata ist folgendes:



115

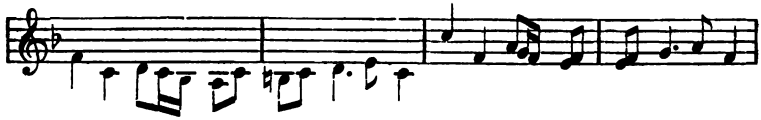
Man sieht hieraus, dass die chromatische Tonleiter selbst nicht

streng tonal beantwortet werden kann, weil sie in der Nachahmung beim Eintrittt der Quinte eine Unterbrechung erleiden würde.

Im Gegensatz zur tonalen Beantwortung heisst die andere Art, welche die Intervalle des Themas durchgängig beibehält, real oder intervallgetreu.

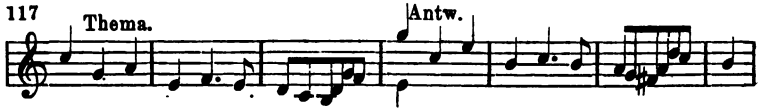
Schliesst das Thema in der Tonart der Dominante, so ergibt obiges Schema der tonalen Imitation den Schluss der Antwort in der Tonica, wodurch die Einheit der Tonart hergestellt ist.

116 Dominante Tonica.



Schliesst das Thema in der Tonica, so schliesst die Antwort auf dieselbe Art in der Dominante, und zwar fast immer realiter.

117 Thema. Antw.



Um diesen Schluss herbeizuführen muss man also die strenge Tonalität der Antwort aufgeben. Dies kann auch um anderer melodischer Vortheile willen geschehen, und bilden sich so Antworten, die theils real, theils tonal sind.*)

118

Der allgemeine Zweck der tonalen Beantwortung ist also das Aufrechterhalten der ersten Tonart, sei es, um ein triviales Hinundhermoduliren zu vermeiden, sei es, um Thema und Antwort in das Verhältniss von Vordersatz und Nachsatz einer geschlossenen Periode zu bringen. Die gegebenen Regeln enthalten die Grundzüge der Ausführung. Jeder einzelne Fall bietet besondere Bedingungen, welche dem Geschmack des Schülers anheimgegeben sind.

Zweite Aufgabe.

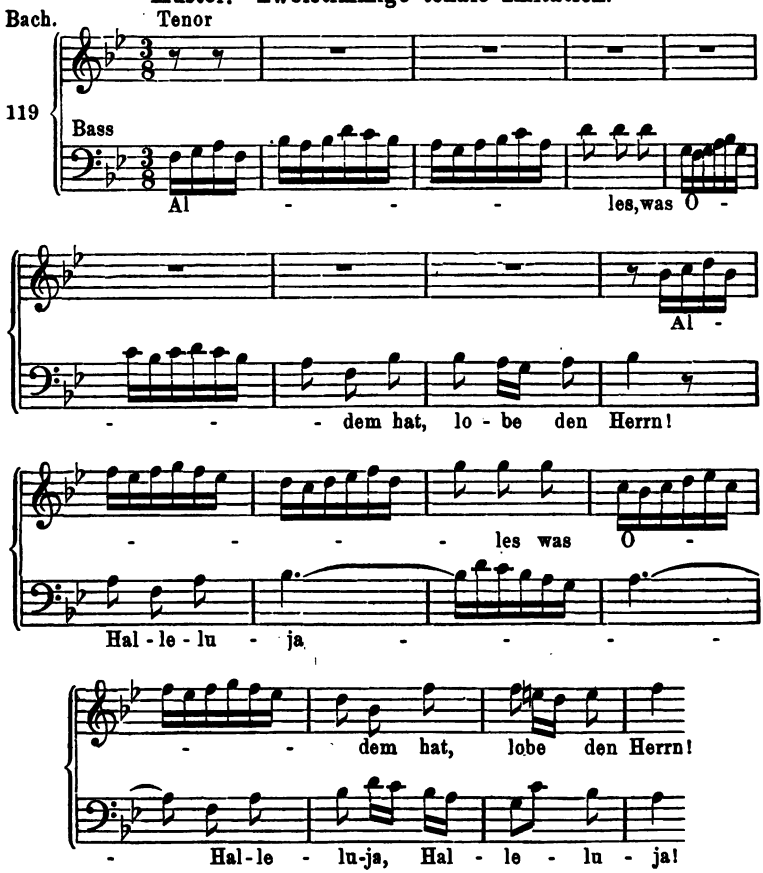
1) Bilde zahlreiche Imitationssätze mit tonaler Antwort nach den obigen Schematen und Bemerkungen.

*) Vgl. über die tonale Beantwortung in den Kirchentonarten des Verf. Lehrbuch: „Der strenge Satz in der mus. Komp. Berlin. Carl Habel".

Jeder auf diese Art gewonnene Satz ist geeignet den Anfang einer Fuge zu bilden.

2) Bilde zu sämmtlichen Fugenthematen des wohltemperirten Klaviers tonale Antworten und vergleiche sie mit denen Bach's. Ausgeschlossen hiervon sind natürlich diejenigen Antworten, die der Schüler etwa auswendig weiss.

Muster. Zweistimmige tonale Imitation.

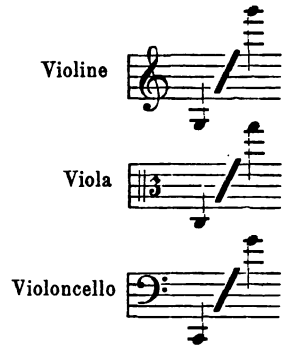


§ 5.

Zweistimmige instrumentale Imitation.

Die grössere Freiheit der Modulation und Figuration in der Instrumentalmusik macht es nöthig, diese in den Kreis unserer Uebungen

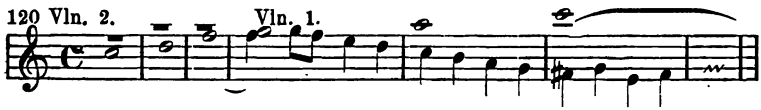
hereinzuziehen. Besonders ist es der Satz für Streichquartett, Orgel und Klavier. Die Bekanntschaft mit diesen drei Organen, soweit dieselbe hier erforderlich ist, kann wohl aus der praktischen Musikbildung des Schülers vorausgesetzt werden. Für die Uebungen mit dem Streichquartett setzen wir vorläufig folgenden Umfang der Instrumente fest:



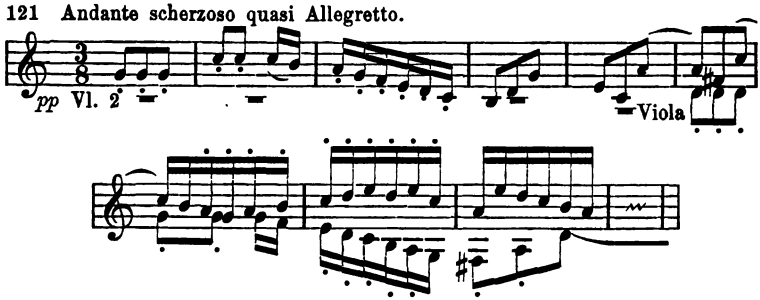
Hier folgen einige Beispiele aus Meisterwerken, die dem Schüler nicht nur als Vorbild, sondern auch zur Anregung der Phantasie dienen mögen.

Muster.

Mozart. Gr. Cdursinfonie.



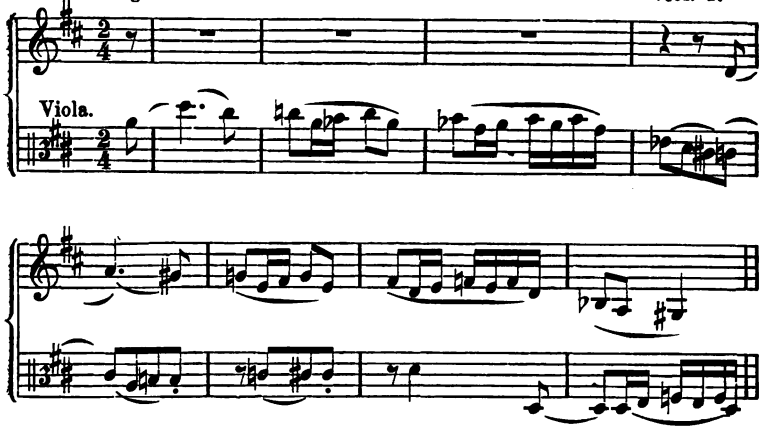
Beethoven. Streichquartett op. 18, Nr. 4.



Hier geschieht die Nachahmung realiter mit alleiniger Ausnahme der Note *f*, Takt 7, welche genau genommen *fis* heissen müsste. Uebrigens beschränkt sich die Nachahmung auf die ersten vier Takte.

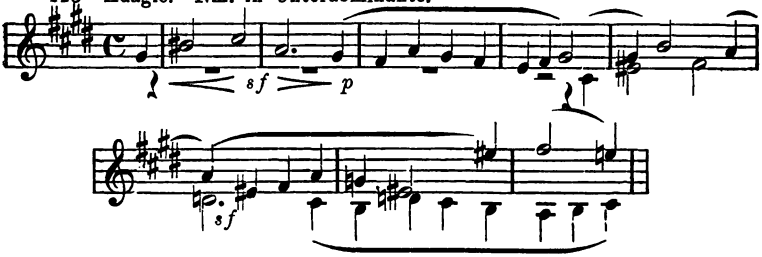
Beethoven. Str. Qr. op. 95.

122 Allegretto. Viol. 2.

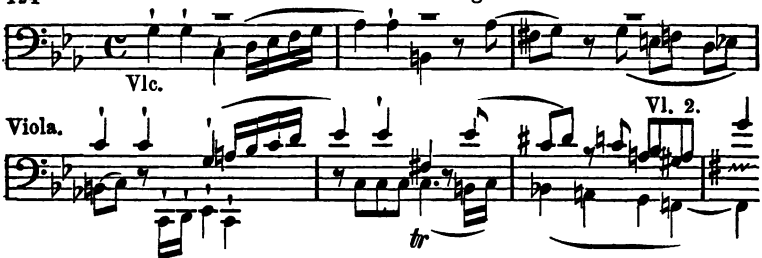


Beethoven. Cismollquartett.

123 Adagio. Nm. in Unterdominante.



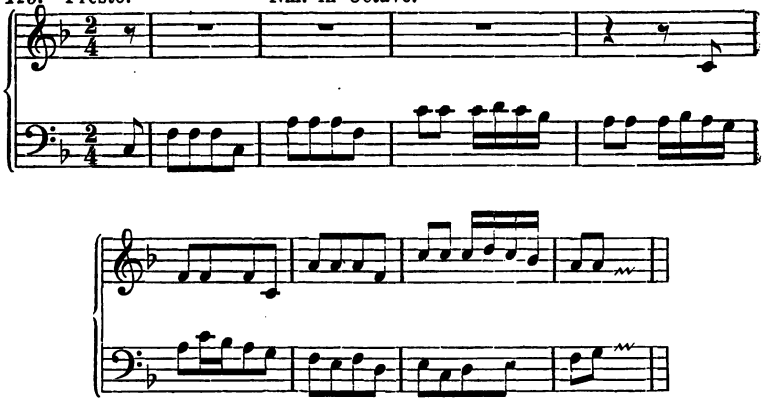
124 Mozart. Cmollfuge.



Hier beginnt der dreistimmige Satz mit der zwiefachen Dissonanz einer frei eintretenden kleinen, und vorbereiteten grossen Secunde, f, fis, g.

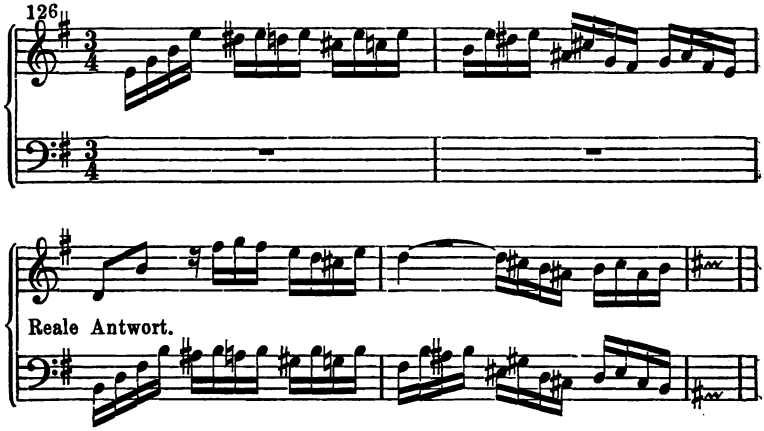
Beethoven. Sonate op. 10.

125. Presto. Nm. in Octave.



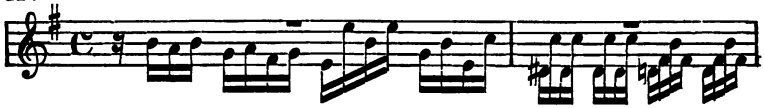
Zahlreiche Musterbeispiele bieten die Streichquartetten von Haydn in reizendster Mannigfaltigkeit der Stimmung, wie der Technik. Wie auf jedem Gebiet des Contrapunktischen Stils, finden wir hier die geist- und lebensvollsten Beispiele in den Compositionen Bach's für Orgel, Clavier- und Orchesterzusammenstellungen. Hier zwei Clavierthemen:

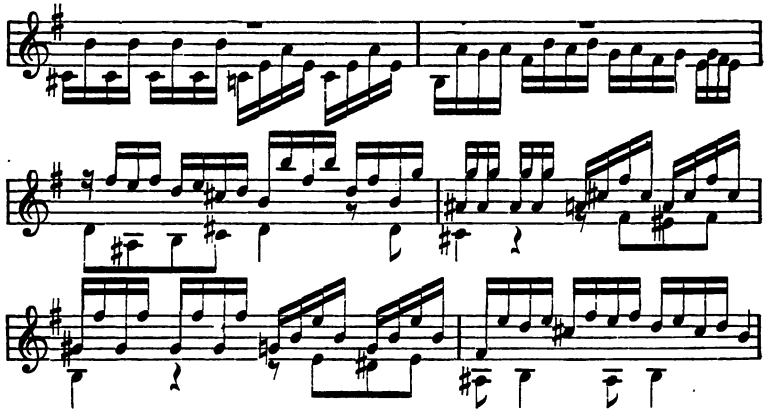
126.



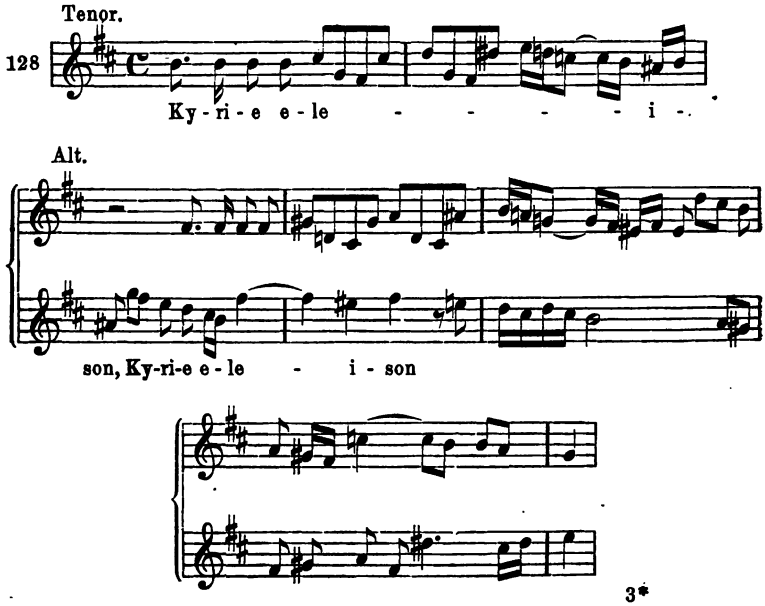
Vgl. auch im wohltemp. Kl. I. D, Es, fmoll, II G, amoll.

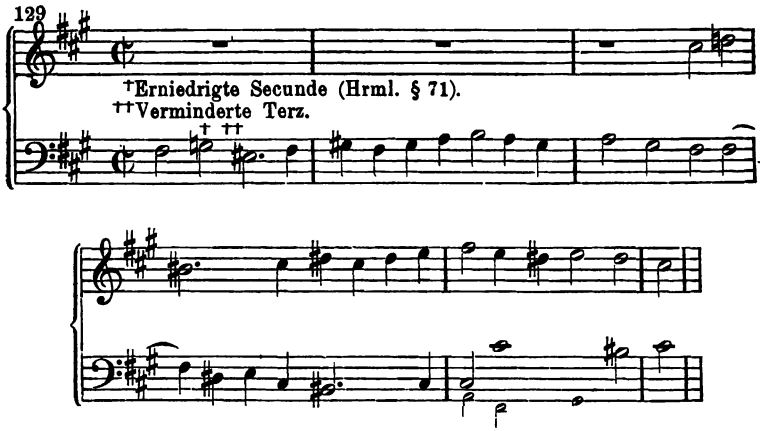
127



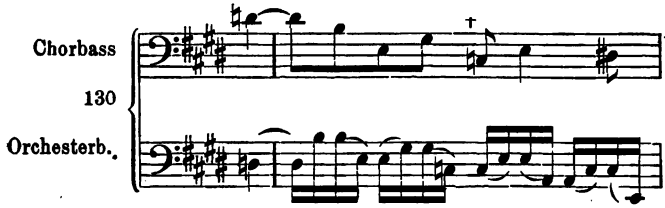


In technisch-musikalischer Beziehung stehen die Compositionen für Gesang und Begleitung zwischen dem reinen Vocalsatz und dem reinen Instrumentalsatz. Man darf in diesen den Gesangstimmen schon etwas grössere Schwierigkeiten bieten, weil sie durch das tonsichere Instrumentale gestützt werden. Ziemlich ausgedehnten Gebrauch macht Bach von dieser Freiheit in folgenden beiden Themen der Hmollmesse:





Beiläufig sei hier erwähnt, dass das schwierige und seltene Intervall der übermässigen Quinte (S. 24) in dem Schlussgesang des ersten Theiles der Matthäus-Passion in der Bassstimme durch die anticipirenden Töne des Orchesterbasses bedeutend erleichtert wird.



Dritte Aufgabe.

1) Bilde nach diesen Mustern zweistimmige instrumentale Imitationen mit besonderer Rücksicht auf Modulation, Chromatik und Figuration, vorzugsweise tonal.

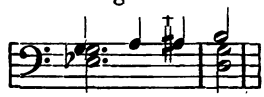
2) Bilde zu den oben (Nr. 120 bis 129) gegebenen Themen Nachahmungen und Gegensätze.

§ 6.

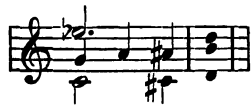
Der dreistimmige Satz.

Auch im dreistimmigen Contrapunkt muss die erste Sorge des Schülers immer auf den natürlichen Fluss der Stimmen gerichtet sein, nicht aber auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie. Diese Rücksicht ist vielmehr ganz nebensächlich, und kann leicht zu Ungeschicklichkeiten in der Bewegung der einzelnen Stimmen führen.

Harmonische Combinationen und Modulationen sind natürlich im dreistimmigen Satze viel leichter herzustellen als im zweistimmigen. Auch gelingt es hin und wieder den Kreis der Intervalle hier noch zu erweitern. So ist die doppelt übermässige Quarte im dreistimmigen Satz schon möglich:

131 

auch die doppelt verminderte Quinte:

132 

(Doch ist in beiden Fällen die enharmonische Umschreibung (aïs=b) mindestens ebenso gut).

Im dreistimmigen Satz kann man sich schon eher einmal zwischen zwei Stimmen eine grade Bewegung in Quinte und Octave oder einen Einklang gestatten. (Vgl. Muster Nr. 133, Takt 8, 5 und 6).

Bilde in dreistimmigen Sätzchen Combinationen, welche die, § 1 aufgestellten Intervalle und einige doppelt veränderte enthalten, in den dort aufgezählten verschiedenen Eigenschaften.

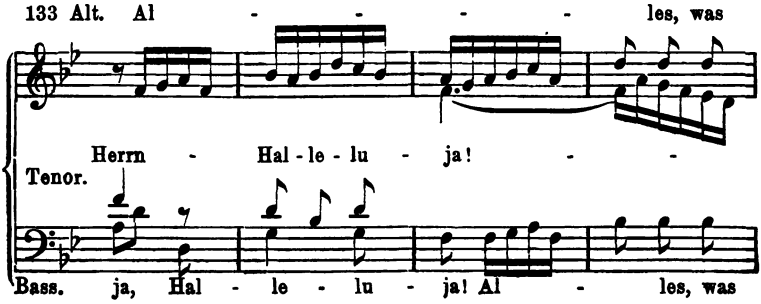
§ 7.

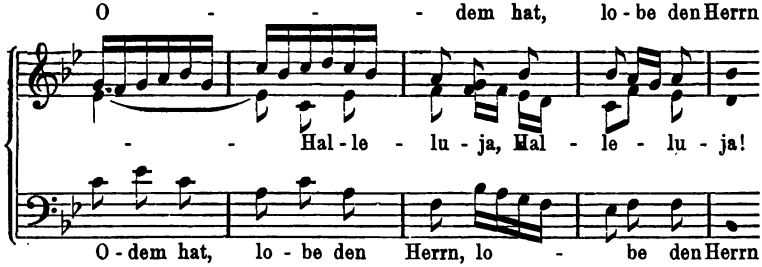
Dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen tritt

1) wenn sie tonal ist, die dritte Stimme in der Octave der ersten Stimme ein, ausnahmsweise in der Octave der zweiten Stimme. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

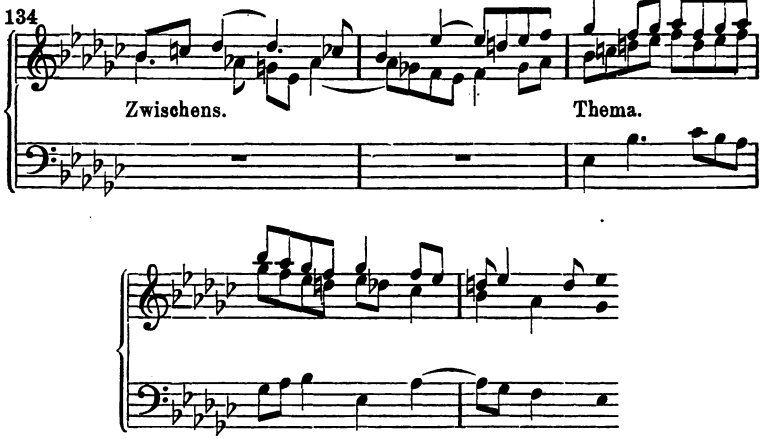
Muster, anschliessend an Nr. 119.





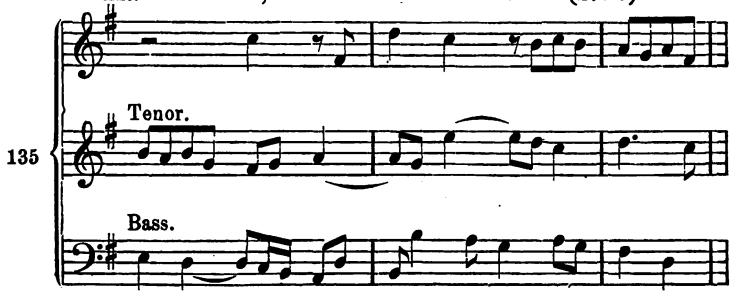
2) Der Eintritt der dritten Stimme wird durch einen kleinen Zwischensatz verzögert:

Muster, anschliessend an Nr. 1—2.



3) Die dritte Stimme tritt, bei nicht tonaler Imitation, in dem gleichen oder einem beliebigen anderen Intervall, nach Ablauf der zweiten Stimme sofort oder verzögert ein:

Alt. **Muster, anschliessend an Nr. 112** (S. 28).



Vierte Aufgabe.

1) Vervollständige wohlgelungene zweistimmige Imitationen der ersten Aufgaben zu dreistimmigen, besonders tonalen.

2) Bilde dreistimmige Imitationen, ebenfalls vorzugsweise tonale.

Neu ist bei dieser Aufgabe die Bildung des dreistimmigen Satzes, d. h. der Contrapunkt der beiden zuerst eingetretenen Stimmen zu der neu hinzutretenden dritten.

Jede dreistimmige tonale Imitation ergibt den Anfang (erste Durchführung) einer dreistimmigen Fuge.

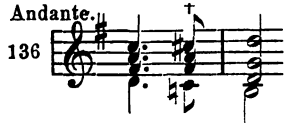
Diese Aufgabe ist zunächst in zahlreichen Ausarbeitungen für Chorgesang (ohne Text) zu lösen, alsdann in geringerer Zahl für Streichinstrumente, wobei wieder Chromatik, Modulation und Figuration zu beachten sind.

§ 8.

Der vierstimmige Satz.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Harmonik zur Stimmführung gilt vom vierstimmigen Satz ganz dasselbe wie vom dreistimmigen.

Die seltneren Intervalle sind im vierstimmigen Satz noch leichter anzubringen als im dreistimmigen. Schönes Beispiel einer übermässigen Prime von Haydn:



In Bezug auf grade Bewegung in Quinte und Octave herrscht hier noch grössere Freiheit als im dreistimmigen Satz.

Bilde die selteneren Intervalle in vierstimmigen Sätzchen.

§ 9.

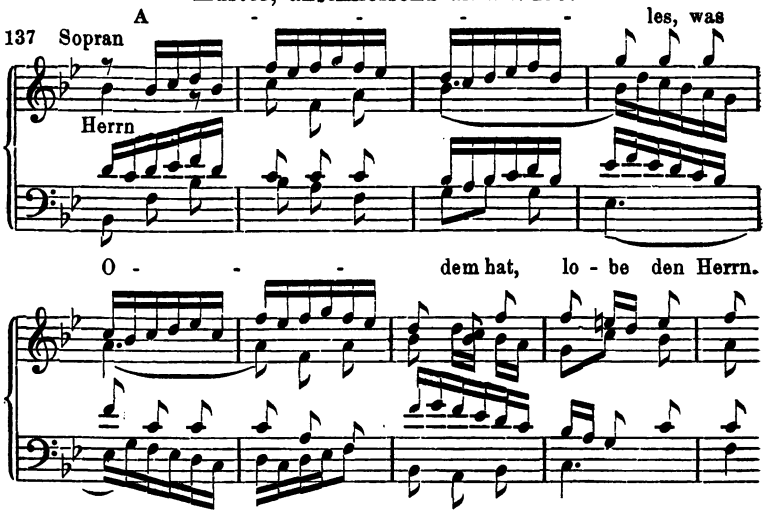
Die vierstimmige Imitation.

1) Tonal. Jede dreistimmige tonale Imitation wird zu einer vierstimmigen dadurch, dass die vierte Stimme in der Octave der zweiten hinzutritt.

In dem Ausnahmefall, wo die dritte Stimme in der Octave der zweiten eintrat, tritt die vierte in der Octave der ersten ein. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

Jede vierstimmige tonale Imitation stellt die erste Durchführung einer vierstimmigen Fuge dar.

Muster, anschliessend an Nr. 133.



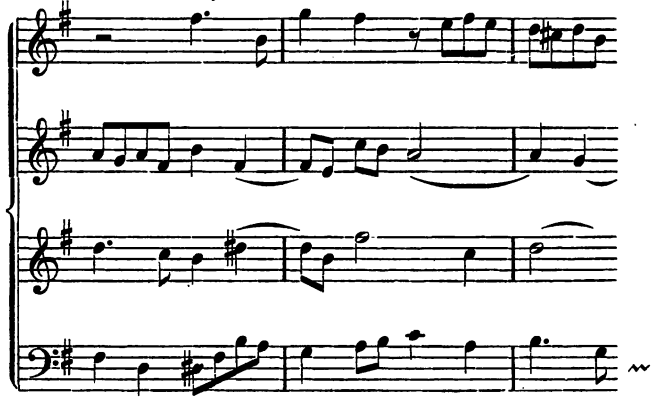
2) Auch der Eintritt der vierten Stimme kann durch einen Zwischensatz verzögert werden, wie z. B. in der Bmollfuge II, 22 der wohltemp. Klav. und anderen.

3) Die Imitation in gleichen oder beliebig verschiedenen Intervallen findet sich häufig in den späteren Durchführungen der Fugen. Doch werden auch hier die Nachahmungsintervalle der Quarte und Quinte, wenn auch nicht grade in tonaler Weise, sehr bevorzugt. *Indessen kann man jede solche vierstimmige Imitation als eine der späteren Durchführungen einer Fuge betrachten, und als solche später verwenden.*

Das folgende Notenbeispiel beginnt mit dem letzten halben Takt von Nr. 135.

Muster, anschliessend Nr. 135.

138



Fünfte Aufgabe.

1) Vervollständige zahlreiche tonale Imitationen der vorigen Aufgabe zu vierstimmigen tonalen Imitationen.

2) Bilde einige neue derartige vierstimmige Imitationen.

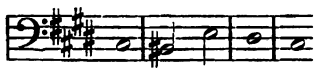
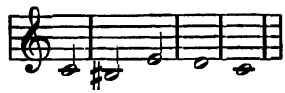
3) Bilde einige nicht tonale Imitationen in beliebigen, gleichen oder verschiedenen Intervallen.

Auch diese Arbeit ist zunächst in zahlreichen Beispielen für Chorgesang auszuführen, dann in einzelnen für Streichquartett. Es ist gut, über jedes Thema mehrere Imitationssätze zu machen. Auch dürfen die Themata zum Theil Bach'schen Fugen entlehnt werden.

§ 10.

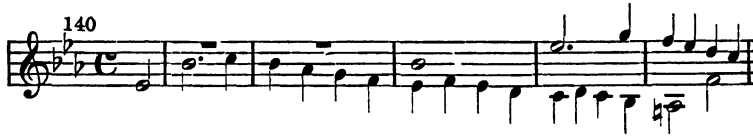
Freiheiten der Imitation.

1) Der erste Ton darf verkürzt oder verlängert werden. So beantwortet Bach das Thema:

139  einigemale 

In dem folgenden Beispiel verlängert die Antwort den ersten Ton:

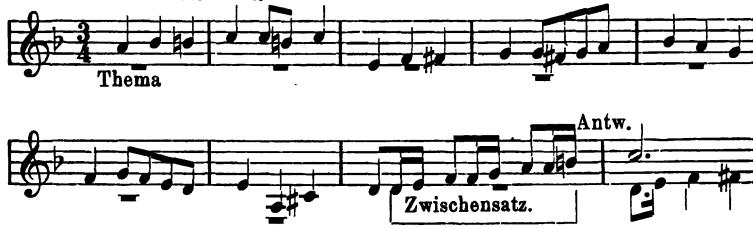
140



Metrische Verschiebung, sofern nur guter Takttheil gut, und schlechter schlecht bleibt, ist als regelmässig zu betrachten. Z. B.:

2) Auch schon zwischen Thema und erster Nachahmung kann ein kleiner Zwischensatz eingeschoben werden, wie wir ihn vor der zweiten und dritten schon kennen.

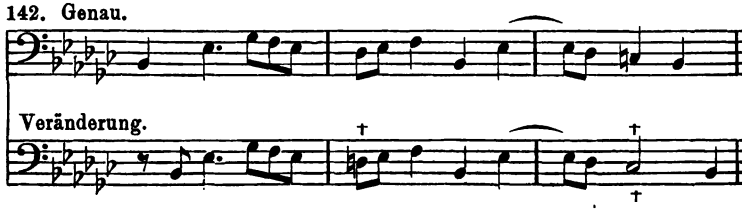
141 Bach. Chrom. Fant.

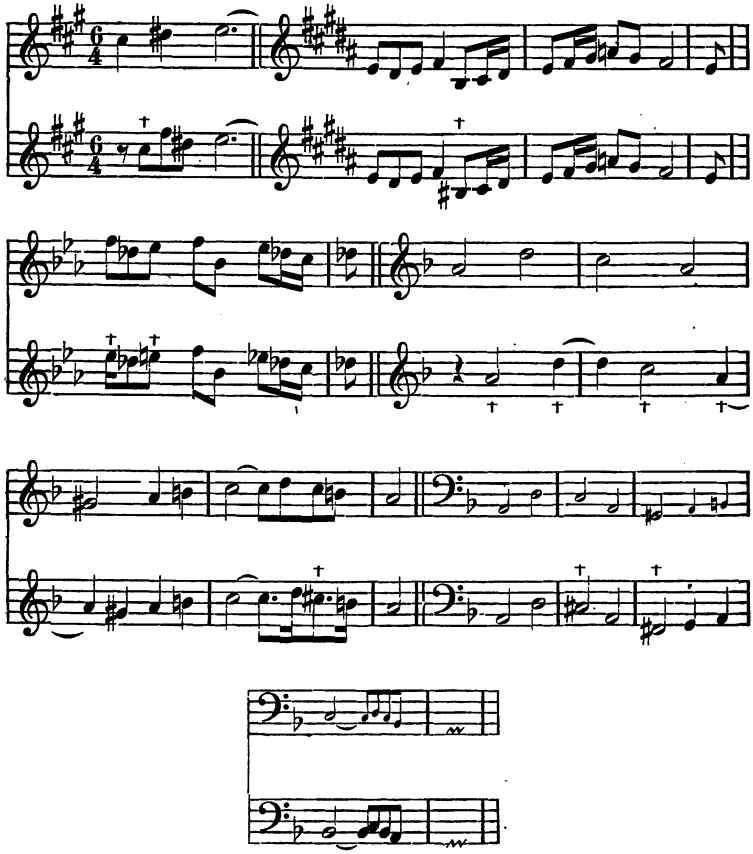


3) Kleine tonische und rhythmische Veränderungen sind überhaupt zulässig, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen. In Fugen finden sich solche in der ersten Durchführung selten, in den folgenden häufig.

Hier einige Beispiele tonischer und rhythmischer Varianten; die ersteren über, die letzteren unter den Noten bezeichnet:

142. Genau.





Diese kleinen Veränderungen, welche grade die ersten Töne am häufigsten treffen, machen grosse Aufmerksamkeit nöthig beim Bestimmen der Anführungen des Themas in den Fugen der Meister.

Tonische Varianten sind häufig mit Modulation und Wechsel des Tongeschlechts verbunden. Doch beschränken sich die Grossmeister der Fuge meist auf die naheliegenden Beziehungen.

In zahlreichen Fugen von Seb. Bach tritt das Thema nur in den beiden Gestalten der ersten Durchführung, wenn auch mit gelegentlichen kleinen Veränderungen, auf, — wie in den Arbeiten zum strengen Satz. In den Arbeiten zur folgenden Aufgabe möge der Schüler gelegentlich einen ausgedehnteren Gebrauch von den Zwischensätzen machen.

Sechste Aufgabe.

Bilde, unter Anwendung der hier gegebenen Freiheiten, mit schon früher verarbeiteten Themen vierstimmige Imitationen.

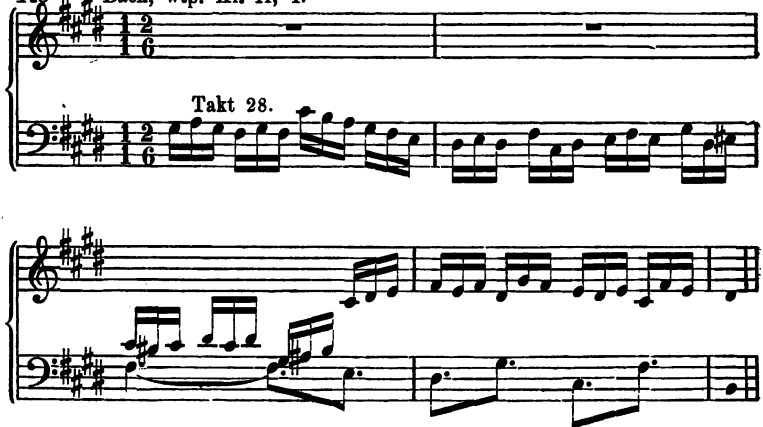
Jede dieser Arbeiten kann als eine der späteren Durchführungen einer Fuge gelten.

§ 11.

Besondere Arten der Imitation.

1) Die Nachahmung in der Gegenbewegung, durch welche die Richtung der Melodie Ton für Ton verkehrt wird, findet sich sehr häufig:

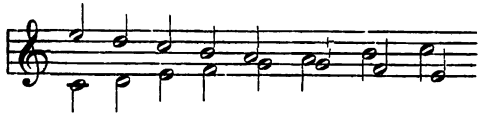
143 Bach, wtp. Kl. II, 4.



Strenge Gegenbewegung ergibt in der Durtonart das Schema:

1 2 3 4 5 6 7 1
3 2 1 7 6 5 4 3

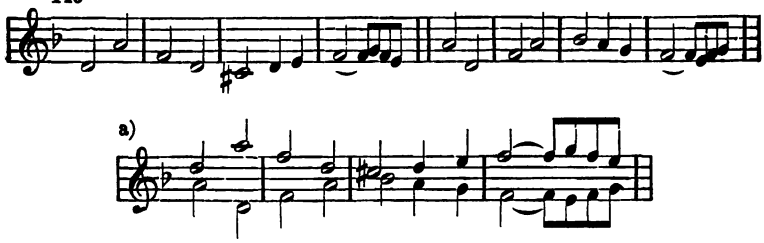
144



Diese wird indessen selten angewendet. Besonders häufig wurden Melodien welche auf dem gebrochenen Moll-Accord beruhen, und die Sexte und Septime der Tonart berühren, — und zwar Sexte immer abwärts, die Septime aufwärts fortschreitend, — zur Ge-

genbewegung benutzt, z. B. das Thema, welches der Kunst der Fuge zu Grunde liegt:

145

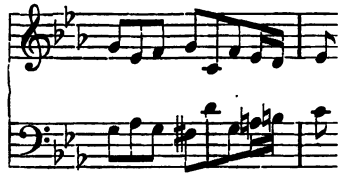


Bei a) sieht man leicht, dass solche Themen, mit Unterstützung wenigstens einer Hülfsstimme, (welche die Quarte deckt,) in der Gegenbewegung sich selbst zum Contrapunkt dienen können.

Aehnlich sind die hier mitgetheilten Themen unter Nr. 1, 124, und die meisten der so zahlreichen Themata, deren Hauptintervall die verminderte Septime ist.

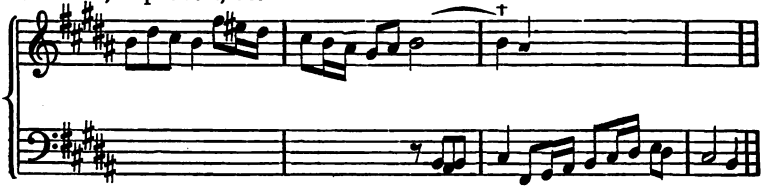
Tonische Freiheiten sind bei der Gegenbewegung häufig.

146



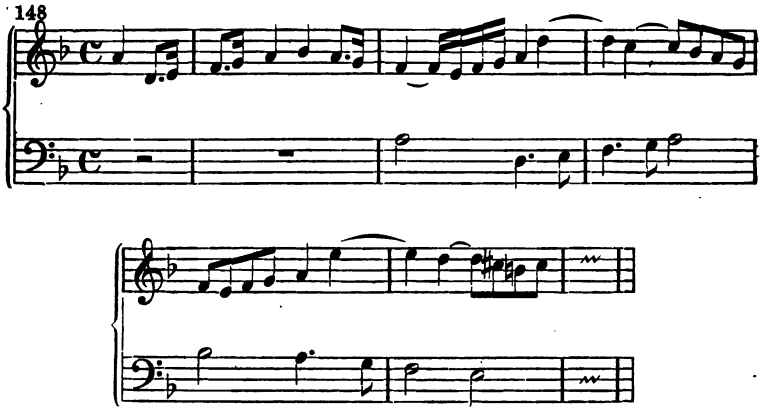
rhythmische selten, weil sie leicht zur Unkenntlichkeit führen.

147 Bach, wtp. Kl. I, 23.



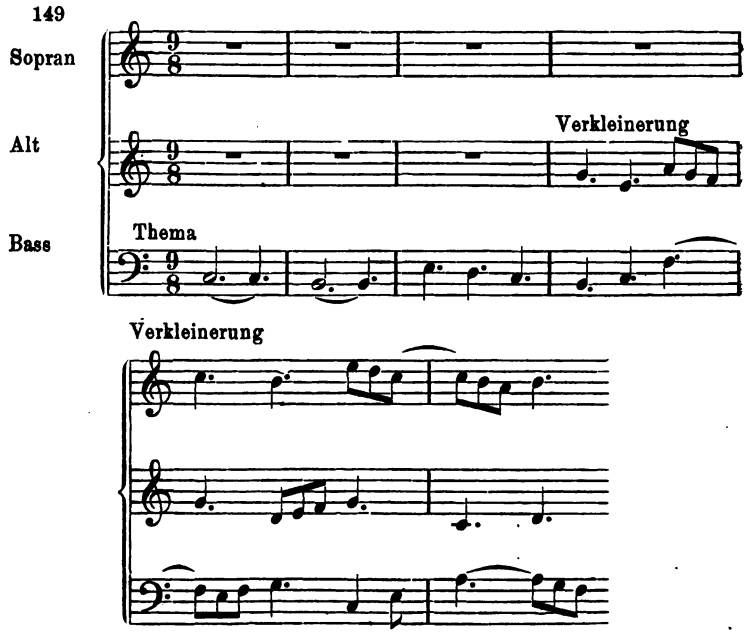
2) Die Nachahmung in der Vergrösserung, Darstellung der Melodie in höheren Notengattungen, ist ebenfalls nicht selten, wiewohl nicht so häufig, wie die vorige.

148

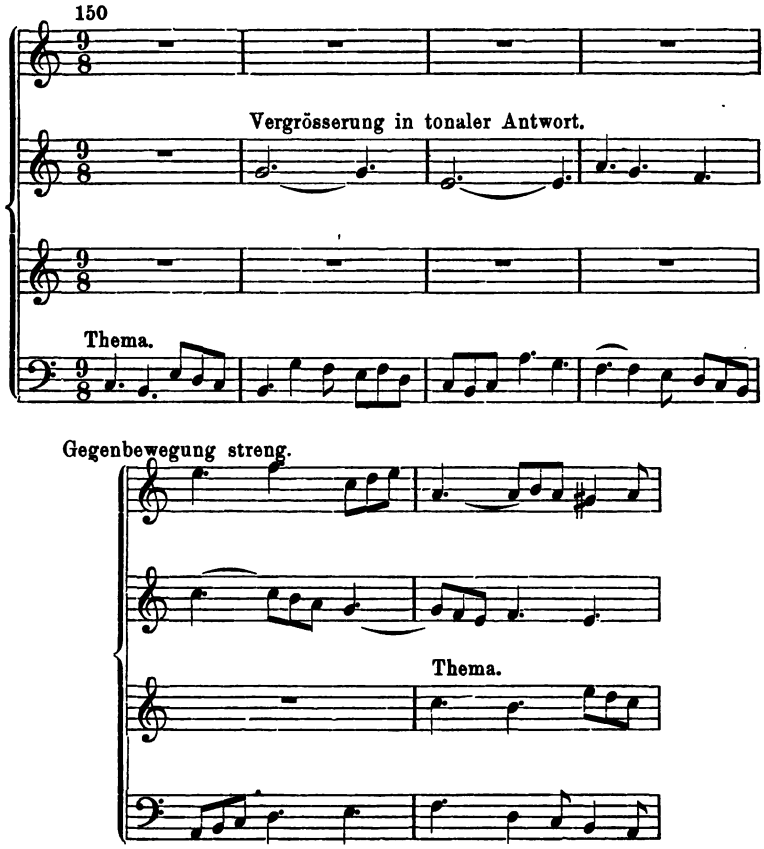


3) Nachahmung in der Verkleinerung — Darstellung des Themas in niederen Notengattungen:

149



4) Combinationen von Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.



Siebente Aufgabe.

Bilde drei- und vierstimmige Imitationen mit Anwendung der Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.

Die Themata sind theils früheren Arbeiten zu entlehnen, theils behufs Anwendung der besonderen Formen ausdrücklich zu bilden. Als Muster dienen Nr. 1, 123, 124, 143 — 150.

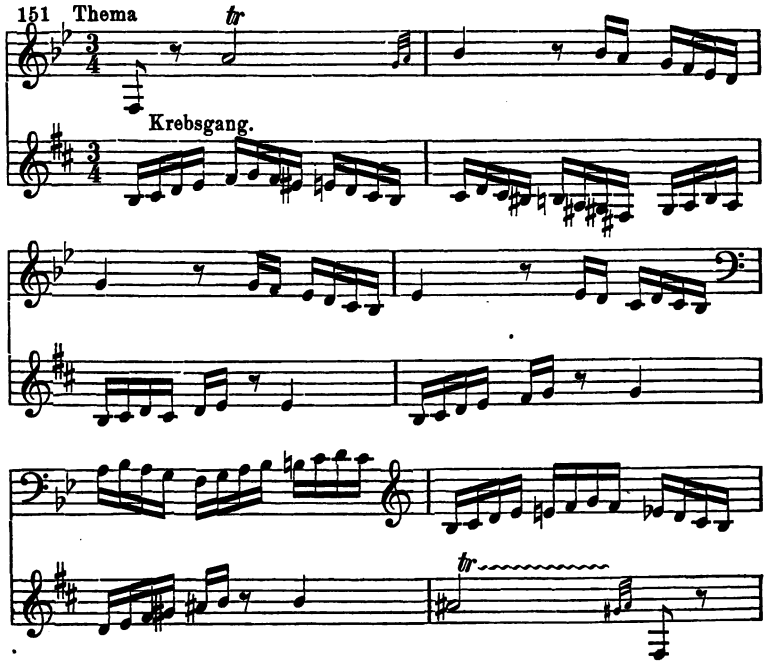
Zur Zeit der Herrschaft des contrapunktischen Stils standen diese besonderen Arten der Imitation, besonders in Verbindung mit canonischer Arbeit, in hohen Ehren; wir begegnen ihnen daher in den Compositionen

Bachs sehr häufig. Später, als der contrapunktische Stil nicht mehr die Oberhand hatte, sondern nur ein Moment der sogenannten thematischen Arbeit wurde, verloren diese Formen sehr an Bedeutung. Mozart und Beethoven aber haben sie, in eigentlich contrapunktischen Arbeiten, nicht selten angewendet.

§ 12.

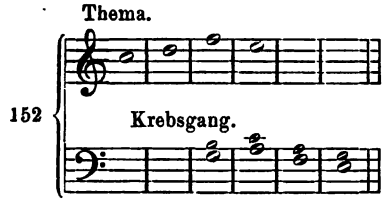
Krebsgängige Nachahmung.

Die krebsgängige Nachahmung, welche das Thema von hinten nach vorn wiedergibt, ist eine musikalische Spielerei, welche nur zu Ehren ihrer Anwendung durch Beethoven, in der Sonate op. 106, hier aufgenommen wird. Das Thema, wie es zuerst auftritt, und der Krebsgang sind hier untereinandergestellt.



Zwar ergibt sich hier ein verwendbares und charaktervolles Fugenthema; aber der eigentlich musikalischen Wahrnehmung — durch das Gehör — wird sich auch dieser Krebsgang für immer entziehen.

Im Finale der grossen Cdur-Sinfonie von Mozart befindet sich gleichfalls ein Krebsgang, doch scheint dieser nicht in der Absicht des Meisters gelegen, sondern sich zufällig ergeben zu haben. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Zwei moderne Krebsgänge, in der Neuen Berliner Musikzeitung (Bote und Bock) Jahrgang 1862.)



§ 13.

Der Text in der Imitation.

Wie schon mehrmals ausgesprochen ist, sollen die Arbeiten des Schülers vorzugsweise für Chorgesang geschrieben werden. Sämmtliche Aufgaben sind zunächst für diesen zu lösen. Dann erst findet das Instrumentale Berücksichtigung, und zwar in der, dem Chorgesang nächst verwandten, hinsichtlich der Selbständigkeit der Stimmen ähnlichsten Form des Streichquartettes.

Zum Chorgesang gehört nun — mit zwei unwesentlichen Ausnahmen — immer ein Text. Bisher wurde dem Schüler die Rücksicht auf diesen noch erlassen. Jetzt kann er als genügend eingearbeitet betrachtet werden, um sich für alle seine Vocalcompositionen bestimmter Texte zu bedienen.

1) Der Text wird ebenda entnommen, wo unsere grösstenMeister des Chorgesanges ihn vorzugsweise gefunden haben: in der lutherischen Bibelübersetzung und in der römisch-katholischen Messe, und den diesen beiden verwandten, dem Gottesdienst angehörigen Gesängen.

2) Der Text zu einem Imitationssatz bleibt in Thema und Nachahmungen der nämliche, und wird den Sylben in beiden auf dieselbe Weise untergelegt. Vgl. Muster Nr. 119.

3) Der Contrapunkt kann denselben Text ganz oder theilweise wiederholen, oder auch die Fortsetzung desselben bringen. So kann man z. B. über den Satz: „Der Herr ist König“ einen Imitationssatz

bilden, in welchem — in Thema und Contrapunkt — kein anderer Text vorkommt. Man kann aber auch den Contrapunkt über die Fortsetzung bilden:

„Dess freue sich das Erdreich".

Bei letzterem Verfahren müssen beide Abschnitte des Textes eine ziemlich gleiche Ausdehnung des musikalischen Satzes gestatten.

Aehnlich:

Thema.	Contrapunkt.
Lobet den Herrn in seinen Thaten,	lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit.
Die Erde ist des Herrn	und was darinnen ist.
Jauchzet Gott alle Lande,	lobsinget zu Ehren seinen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele,	und, was in mir ist, seinen heiligen Namen.
Sicut locutus est	ad patres nostros.
Quam olim Abrahae promisisti	et semini ejus in saecula.

Cum sancto spiritu in gloria Dei patris	Amen!
Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn	Hosiannah!
Alles was Odem hat, lobe den Herrn	Halleluja!

4) Das wesentlich unterscheidende Merkmal zwischen Gesang und Sprache besteht darin, dass

im Sprechen der Consonant
im Singen der Vocal

die Hauptsache ist. Hierauf beruht das ganze System der Gesangskunst. Für den vorliegenden Zweck genügt es, folgende Regeln mitzutheilen:

Die Consonanten gelten nur als Grenzen der Vocale, und werden, wieviele ihrer auch sind, mit gleicher, möglichster Geschwindigkeit abgethan. Nie wird ein Consonant ausgehalten.

Unter den Vokalen ist *a* der wohlklingenste. Passagen und bewegte Figurationen, sobald sie in der höchsten Lage der Stimme verlangt werden, müssen immer auf diesen Vokal gesetzt werden. — Der Doppelvocal *ei* wird immer *ai* gesungen. — In dem — vielleicht am häufigsten componirten und noch zu componirenden — Text: Kyrie eleïson, wird das zweite Wort fast immer, und richtig, viersylbig componirt, nämlich e-le-ï-son, zuweilen aber auch dreisylbig: eleison, sprich: elaison, wodurch allerdings der Vortheil eines reinen *a* gewonnen, aber die Sprachrichtigkeit verletzt wird.

Nächst *a* sind die wohlklingensten Vocale: *o*, (besonders in der helleren Klangfarbe, wie in „*Gott*",) *ä*, *ö*, *ü*, *y*. Der Vocal *e* wird

soviel wie möglich wie *ä* gesungen. Doppelvocale werden auf dem ersten Vocal gesungen, der zweite wird kurz nachgeschlagen, gleichsam als Consonant behandelt. Der Doppelvocal *eu*, und die gleichlautenden *aü*, *äu* bestehen in der Sprache im Gegensatz zur Schrift aus einem hellen *ö*, (wie in „*Gott*“) und aus einem kurzen *i*, (wie in „*ich*“).

Die Vocale *e*, *i*, *u* müssen bei figurirten Sätzen mit Vorsicht angewendet werden. Die beiden ersten klingen leicht gemein, das *u* dumpf*).

Jede Sprache lässt sich so vocalisiren, dass sie zum Gesang geeignet ist. In keiner Sprache entspricht die Schrift vollkommen dem Klang der Laute.

Achte Aufgabe.

1) Bilde vierstimmige tonale Imitationen zu geeigneten Texten. Vgl. Nr. 119. Zunächst bediene sich der Schüler der oben unter 3) zusammengestellten.

2) Lege einigen der früher gebildeten Imitationen angemessene Texte unter.

Anmerkung. Es wurde oben zweier Ausnahmen gedacht, in welchen der Chorgesang des Textes entbehrt. Die eine dieser Ausnahmen ist das Vocalisiren — Singen auf einem Vocal, natürlich meist a — welches z. B. in Meierbeers „Afrikanerin“ den Verzückungstod der Selica einleitet und theilweise begleitet. Die andere ist der Gebrauch der Brummstimmen — Singen mit geschlossenem Munde, während eine bevorzugte oder Solostimme den Textgesang ausführt. Diese Art Gesang dankt ihre Entstehung der geselligen Unterhaltung, und ist fast ausschliesslich im Männerchor heimisch.

Beide Ausnahmen gehören nur der profanen Musik an. In der religiösen Musik bedient man sich, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen, immer lang ausgehaltener Textsylben, die natürlich auch in der profanen Composition zu gleichem Zwecke gebraucht werden können.

*) Der natürliche Gebrauch des Mundes und der anderen Sprachwerkzeuge, welche ja im Leben mannigfaltigen Functionen dienen, führt bei fast allen Individuen zu mehr oder weniger unästhetischen Gewohnheiten des Sprechens und Singens, deren Beseitigung Hauptaufgabe des Gesangunterrichts ist.

II. Der Canon

im einfachen Contrapunkt.

A. Der Engführungscanon.

§ 14.

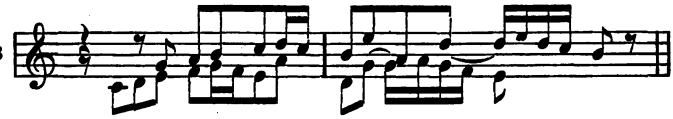
Der zweistimmige Canon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heisst Canon.

Wir nennen hergebrachter Weise das Thema des Canons: Proposta, die Nachahmung: Risposta. Diese Bezeichnungen werden zwar auch auf die gewöhnliche Art der Nachahmung angewendet, doch bedienen wir uns ihrer hier ausschliesslich für den Canon.

In dem folgenden Sätzchen tritt die Risposta schon nach den beiden ersten Tönen der Proposta ein:

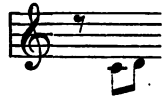
153



In den meisten Anwendungen der canonischen Form tritt die Risposta, wie hier, schon nach wenigen Tönen der Proposta ein, und zwar geschieht dies, weil sich so die Durchführung der Nachahmung dem Ohre am leichtesten bemerkbar macht.

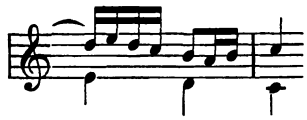
Die Herstellung eines solchen Sätzchens geschieht auf folgende Art:

Man schreibt die Proposta bis zum Eintritt der Risposta



dann überträgt man diesen Anfang in die Risposta , dann

setzt man dazu die Fortsetzung der Proposta , überträg diese wieder in die Risposta und wiederholt dieses Verfahren, bis die Proposta zu einem tonisch und rhythmisch zulässigen Abschluss gelangt, welchen dann die Risposta ebenfalls nachahmt. Dieser Abschluss braucht aber nicht grade ein förmlicher Schluss zu sein, weil man einen solchen frei, d. h. ohne Canonik, anhängen kann. Z. B. an obiges Sätzchen:

154 

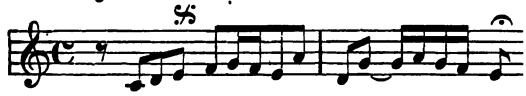
Die Nachahmung kann im Canon in jedem Intervall geschehen, doch bevorzugt man auch hier die reinen Intervalle, die Octave als Tonica, Quarte und Quinte als Tonica und Dominante.

Der Canon wird nach dem Nachahmungsintervall bezeichnet, z. B. als Canon in der Oberterz, in der Unterquinte, in der Sexte u. a. m. Ist das Intervall nicht näher bezeichnet, so ist immer das obere gemeint, z. B. Sexte schlechthin heisst Ober-Sexte.

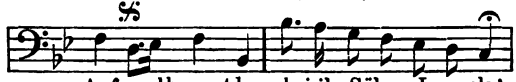
N. 153 ist ein Canon in der (Ober-) Quinte.

Da, — wenn die Proposta, das Intervall der Nachahmung, und die Stelle ihres Eintritts gegeben ist, — der Verlauf des Canons hinreichend festgestellt ist, kann man jeden Canon einstimmig notiren. Die Stelle, wo die canonische Nachahmung aufhört, wird durch eine Fermate bezeichnet:

Canon in der Quinte.

155 

Canon in der Octave. Händel. (Josua).



Die Stimmenzahl ergibt sich aus der Zahl der Eintrittszeichen 𝄋.

Neunte Aufgabe.

1) Bilde hiernach sehr zahlreiche Canons für zwei Stimmen, besonders in der Octave, in Tonica und Dominante, Dominante und Tonica.

Die bei weitem wichtigste und häufigste Anwendung der Canons geschieht in der Fuge als Engführung des Themas. Hat man nämlich ein Fugenthema canonisch gebildet, wie in Nr. 153 geschehen ist, und es in voller Gestalt ein- und durchgeführt, so lässt man es im weiteren Verlauf in canonischer Form auftreten, man führt das Thema in die Enge, und dieses Verfahren heisst Engführung.

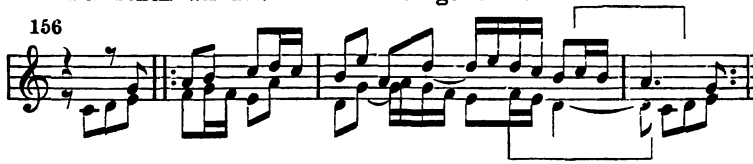
§ 15.

Der unendliche Canon.

Unendlich heisst ein Canon, der so eingerichtet ist, dass er, ohne die canonische Nachahmung jemals zu unterbrechen, immer wieder von vorn anfangen kann.

Hier sehen wir Nr. 153 unendlich gemacht:

156



Dieses Verfahren ist mit erheblicher combinatorischer Schwierigkeit verbunden, weil die Risposta zu den gleichzeitigen und den folgenden Tönen der Proposta stimmen muss. Der erleichternde Gebrauch der Hülfslinie ist aus dem strengen Satz bekannt, und sehr zu empfehlen.

Zehnte Aufgabe.

Mache die zur vorigen Aufgabe gebildeten Canons unendlich.

§ 16.

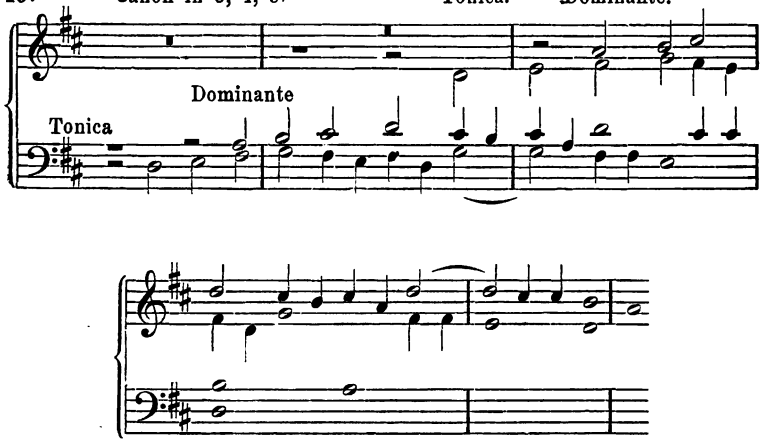
Der drei- und vierstimmige Canon.

Der drei- und vierstimmige Canon lässt natürlich eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Aufgaben zu, als der zweistimmige. So kann

die Stimmordnung eine grade sein, d. h. es können die Stimmen von oben nach unten, oder von unten nach oben, in natürlicher Reihe ihrer Gattung aufeinanderfolgen, oder sie kann eine unterbrochene sein, z. B. Bass, Alt, Tenor, Sopran. Da man in letzterem Fall leicht in die Lage kommen kann, des doppelten oder mehrfachen Contrapunktes zu bedürfen, beschränken wir uns hier auf die grade Stimmordnung.

Ferner können die Intervalle der Nachahmung gleich oder verschieden sein. Da Verschiedenheit der Intervalle die combinatorische Schwierigkeit ganz ausserordentlich erhöht, so beschränken wir uns auf gleiche Intervalle, nur den einen Fall ausnehmend, wo die Nachahmungsintervalle Tonica und Dominante der Tonart sind, wie in folgendem Canon aus Bach's Hmollmesse:

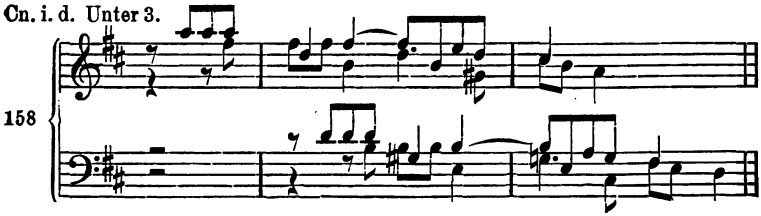
157 Canon in 5, 4, 5. Tonica. Dominante.



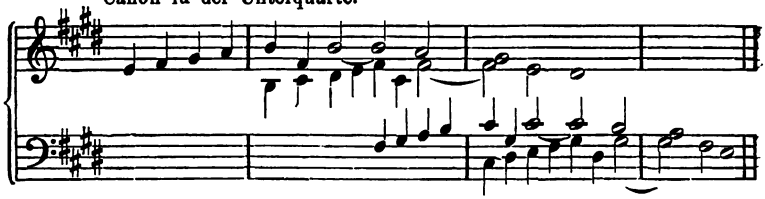
In gleichen Intervallen bewegen sich folgende beide Canons:

Cn. i. d. Unter 3.

158



Canon in der Unterquarte.



Endlich können die Eintrittspunkte gleich oder verschieden sein. In den beiden letzten Beispielen Nr. 158 sind sie gleich, in Nr. 157 verschieden. Hier tritt nämlich der Alt einen halben Takt später ein als die anderen Stimmen. Im Allgemeinen erleichtern gleiche Eintrittszeiten die Arbeit. Im besonderen Fall jedoch kann grade das Gegentheil stattfinden, und möge es freistehen, sich hierin jedesmal für das Leichtere zu entscheiden.

Im Allgemeinen ist indessen die Anwendung des drei- und vierstimmigen Canons im Verhältniss zu der des zweistimmigen äusserst selten, erstens, weil die Herstellung solcher Canons allzu grosse combinatorische Schwierigkeiten bietet, zweitens, weil die grössere Stimmenzahl die rein musikalische Auffassung derselben — durch das Gehör — sehr erschwert.

Elfte Aufgabe.

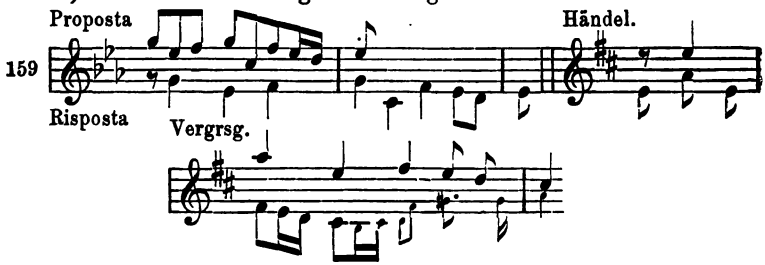
1) Bilde drei- und vierstimmige Canons.

2) Mache dieselben (und die hier gegebenen) unendlich.

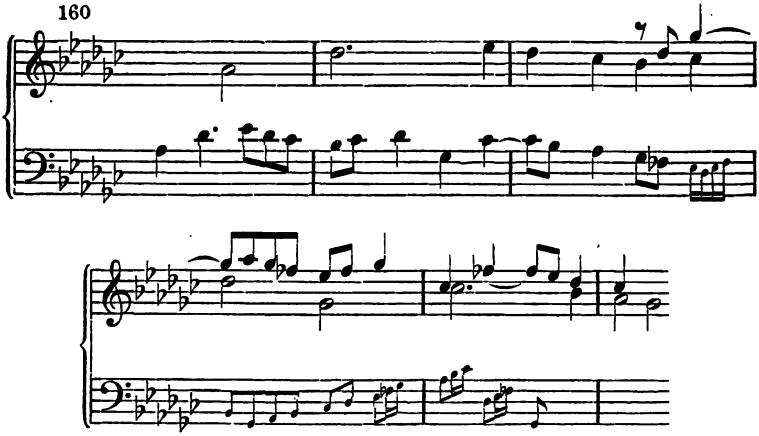
§ 17.

Die besonderen Imitationsformen im Canon.

1) Canon in der Vergrösserung.



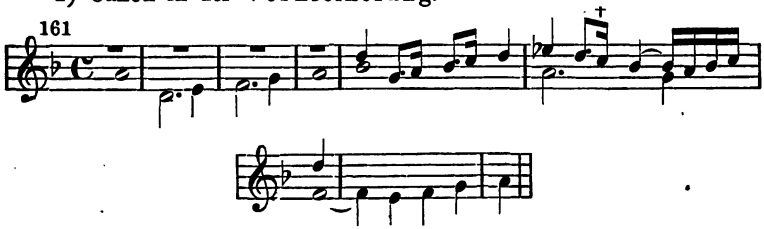
160



Unendlich machen kann man einen Canon in der Vergrösserung nur dann, wenn die Proposta zu beiden Hälften der Risposta stimmt, also zweimal ausgeführt werden kann, während diese einmal ausgeführt wird. Ein Beispiel dieses sehr schwierigen Kunststückes siehe in der Lehre vom strengen Satz § 60. Der zeitraubende Versuch, ein derartiges Sätzchen herzustellen, muss dem Belieben des Schülers überlassen bleiben.

2) Canon in der Verkleinerung.

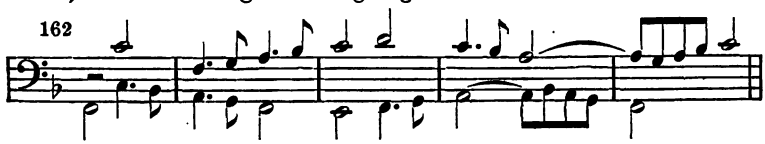
161



Man sieht, dass der Canon in der Verkleinerung alsbald in sein Gegenstück, den Canon in der Vergrösserung umschlägt, weil sich die langsamere Proposta alsbald in die Risposta verwandelt. In dem gegebenen Beispiel geschieht dies bei +.

3) Canon in Gegenbewegung.

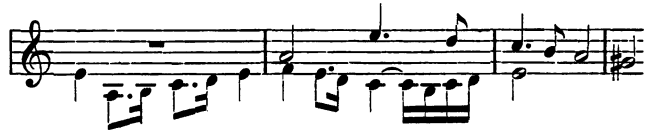
162



Solche Canons, besonders wenn sie, wie dieser, auf einem gebrochenen Accord beruhen, sind leicht unendlich zu machen. Vorstehender kann durch Viertel- oder Achtel-Noten sofort in den Anfang zurückgeführt werden.

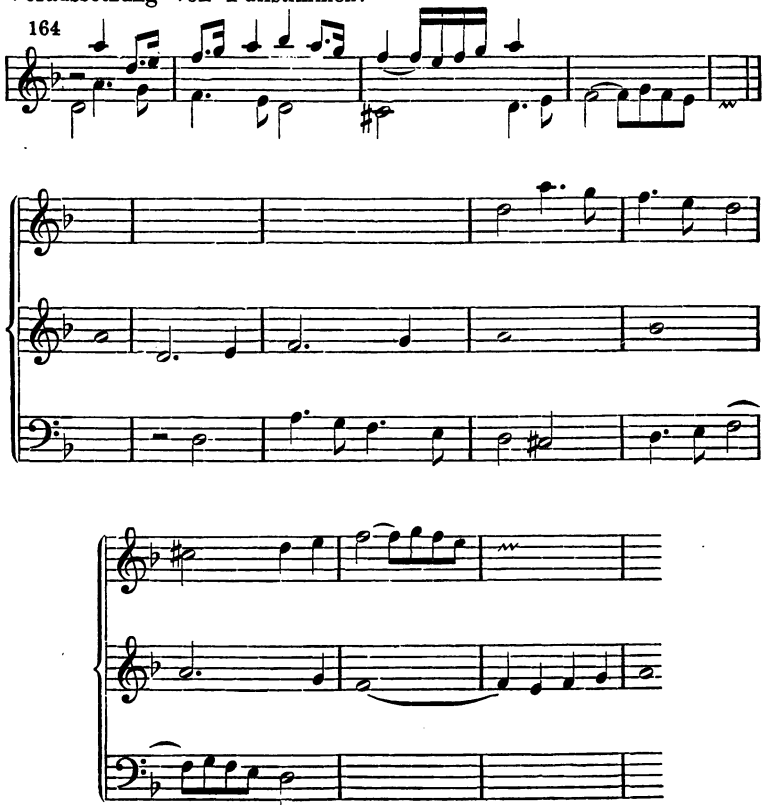
4) Gegenbewegung und Vergrösserung.

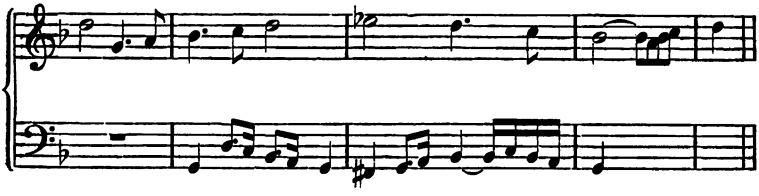
163



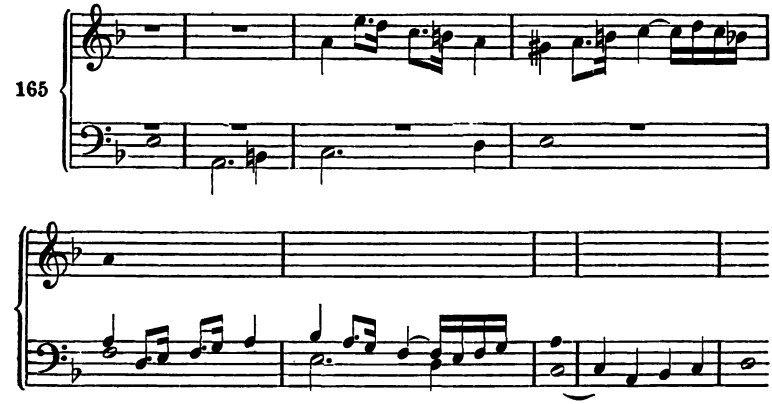
5) Gegenbewegung und Verkleinerung zum Theil unter Voraussetzung von Füllstimmen:

164





Verkleinerung in Gegenbewegung und grader Bewegung.



Zwölfte Aufgabe.

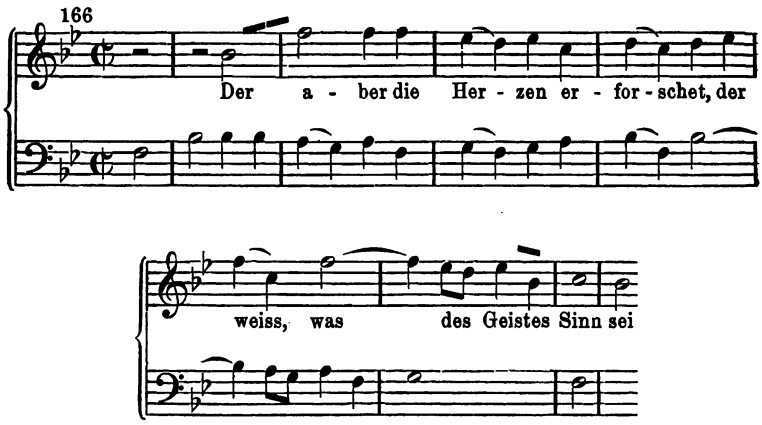
Bilde dergleichen Canons. Die ad 3) gemachten sind auch unendlich zu machen. Bei den übrigen steht es im Belieben des Schülers.

§ 18.

Tonale Imitation im Canon.

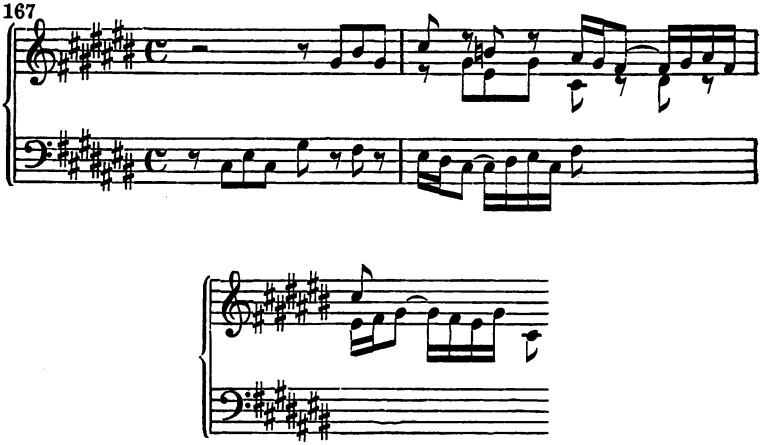
Auch beim Canon in Quarte oder Quinte bedient man sich nicht selten tonaler Imitation. Diese beschränkt sich meist darauf, den Grundton durch die Quinte, die Quinte durch den Grundton zu beantworten, und dadurch eine kleine Veränderung in die Intervalle der Nachahmung zu bringen.

166



Auch der folgende Canon zeigt in der ersten Risposta den tonalen Quartenschritt zur Tonica, während die zweite, welche in der Gegenbewegung geschieht, sich real verhält.

167



Dreizehnte Aufgabe.

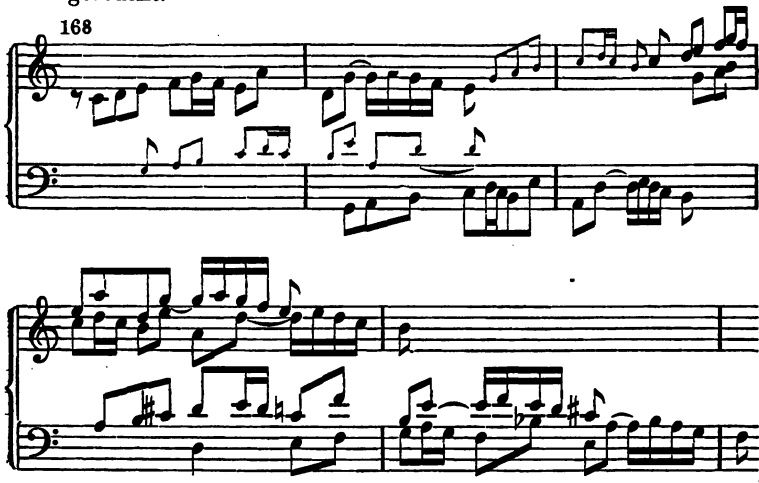
Bilde Canons, vorzugsweise zweistimmig, mit Anwendung tonaler Imitation.

§ 19.

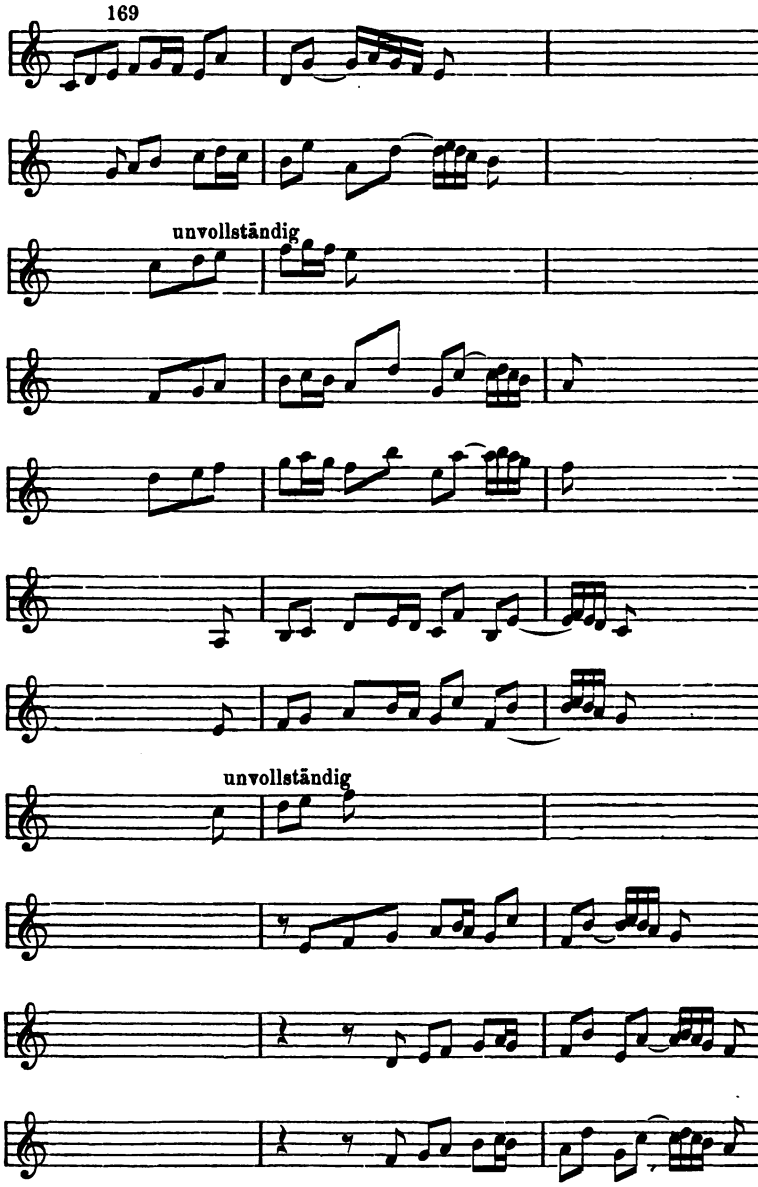
Freiheiten im Canon.

Die Freiheiten der Imitation finden auch beim Canon Anwendung, soweit die Auffassung der Canonik dadurch keine Einbusse erleidet. Aesthetisch ist es ziemlich gleichgültig, ob ein Canon in strenger Intervalltreue auftritt oder nicht, wenn nur deutlich vernehmbar bleibt, dass die Nachahmung ununterbrochen fortgesetzt wird. Besonders in den Engführungen der Fugen, welche die bei weitem wichtigste Anwendung der canonischen Kunst ausmachen, haben sich die Meister in aesthetischem Interesse grosse Freiheiten gestattet.

Die erste Fuge des wohltemperirten Klaviers, welche auf Engführungen angelegt ist, führt zwar das Thema intervallgetreu durch, lässt es aber einigemale nur zur Hälfte angeben. In dem folgenden Auszug der grossen Engführung, welche die dritte Durchführung dieser Fuge ausmacht, sind die unvollständigen Anführungen des Themas klein gedruckt.

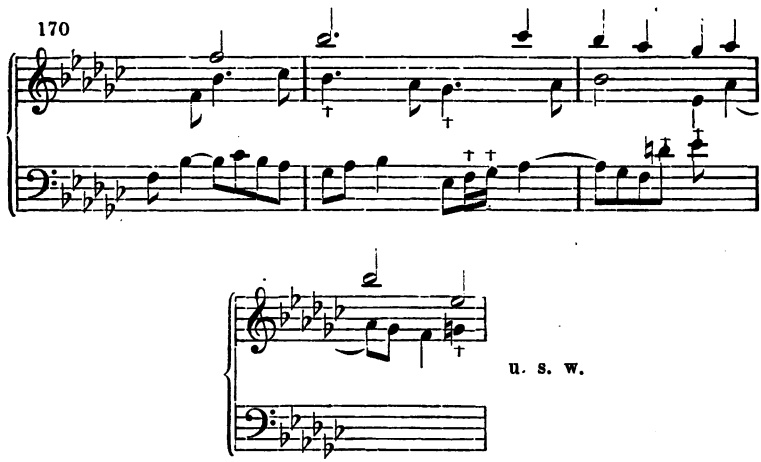


Es folge hier das canonische Gewebe, auf welchem sämmtliche Engführungen dieser Fuge beruhen. Man ersieht aus demselben, wie weit Bach in harmonischer Rücksicht ging, wenn es das Interesse einer contrapunktischen Idee verlangte.


169
unvollständig
unvollständig

In dem folgenden Beispiel, welches derselben Fuge angehört wie Nr. 1, ein Vergrösserungscanon in der Octave, hat der Bass kleine tonische, die Mittelstimme erhebliche rhythmische Veränderungen erfahren, während die Oberstimme (mit Ausnahme des ersten Tones) sich genau an das hier unter Nr. 1 mitgetheilte Thema hält.

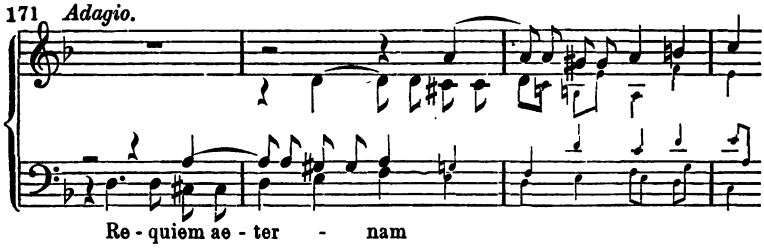
170



Solche Freiheiten erleichtern natürlich den Satz, besonders im mehrstimmigen Canon, ausserordentlich. Der wichtigste Vortheil, den sie gewähren, ist immer der, dass man jederzeit an die Stelle eines unbequemen Intervalles der Nachahmung ein bequemes setzen kann.

Der erste Chor des Mozart'schen Requiems beginnt mit einer Engführung des Themas, in welcher die beiden Mittelstimmen dasselbe unvollständig bringen. (Vgl. „Der strenge Satz etc." §. 57)

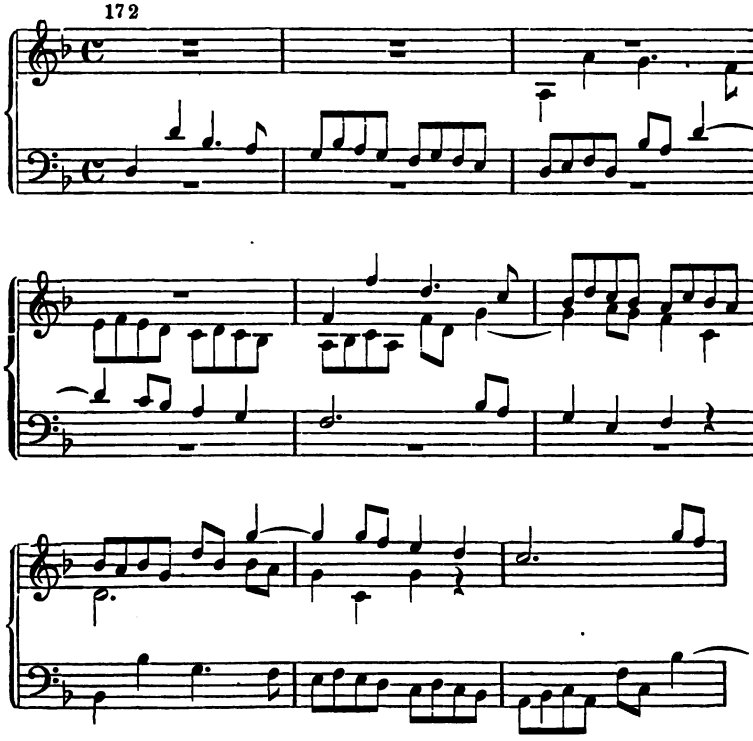
171 *Adagio.*



Chromatische Veränderungen allein werden von den Componisten nicht als Freiheiten betrachtet, sondern regelmässig angewendet, um

dem Canon mannigfaltigere Modulation zu verleihen. Dagegen Veränderungen der diatonischen Stufen, wie in dem folgenden Beispiel, sind Freiheiten, doch kann man diese, ohne aesthetischen Nachtheil, viel weiter ausdehnen.

172



Vierzehnte Aufgabe.

Bilde zwei- bis vierstimmig freie Canons. Hierzu kann der Schüler frühere Arbeiten benutzen.

B. Der Canon als selbständige Kunstform.

§ 20.

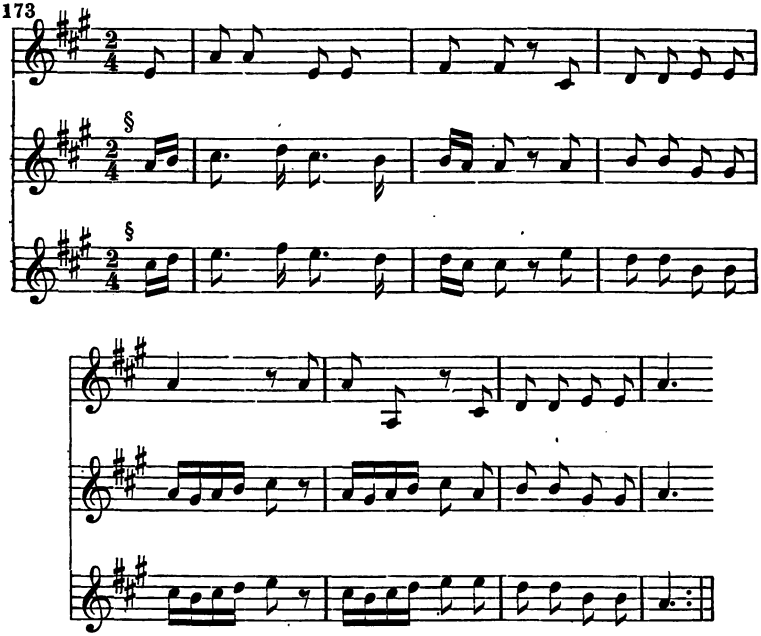
Das canonische Lied.

Das canonische Lied oder der Gesellschaftscanon (auch

Strophencanon genannt) ist ein strenger Canon im Einklang für gleiche Stimmgattung. Er besteht aus Abschnitten von gleicher Taktzahl, welche hintereinandervorgetragen eine selbständige Melodie bilden. Der erste und zweite dieser Abschnitte müssen untereinander einen correkten zweistimmigen Satz bilden; der dritte erscheint immer mit den beiden andern zusammen, setzt also auch harmonisch diese voraus; ebenso der vierte die drei ersten, und so fort, falls etwa mehr als vier Abschnitte sind.

Da diese Art Canon meist dem geselligen Vergnügen dient, so kommt es darauf an, ihm eine recht populäre Fassung zu geben. Hier ein sehr bekanntes Beispiel, welches von Haydn herrühren soll.

173



Bilde einige solche Canons zu geeigneten Texten.

§ 21.

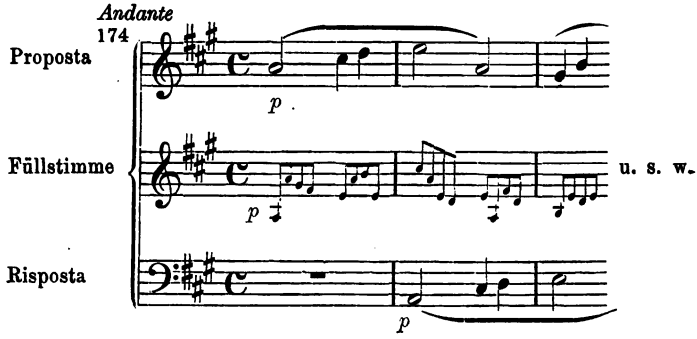
Hauptform des selbständigen Canons.

Ungleich wichtiger für die technische Ausbildung des Komponisten, als der vorige, und den § 14 — § 19 vorgetragenen Formen näher verwandt, ist der Canon im kürzeren Zwischenraum der Nach-

ahmung. Dieser nimmt zwar auch in der Regel eine einfache oder zusammengesetzte Liedform an, d. h. er besteht aus correspondirenden Abschnitten von grader Taktzahl mit den üblichen Caesuren durch Ganz- und Halbschlüsse. Aber der Zeitraum der Nachahmung fällt nicht mit der Dauer dieser Abschnitte zusammen, sondern erfolgt in kürzerem Zwischenraum. Die Vortheile dieses Verfahrens ergeben sich aus der leichteren Erkennbarkeit der Canonik durch die geringere Entfernung der nachahmenden Stimme von der vortragenden. Am besten eignet sich zu solchen Arbeiten eine einfache, breite Cantilene im zweistimmigen Satz, mit ein oder zwei Füllstimmen oder harmonischer Begleitung. Muster in den mannigfaltigsten Formen, bis zur Sonatenform einerseits und dem Walzer andrerseits fortschreitend, bieten die Canons von Kiel (Vgl. desselben „Canons im Kammerstil“ und „Walzer“), Klengel und Clementi (im Gradus ad parnassum).

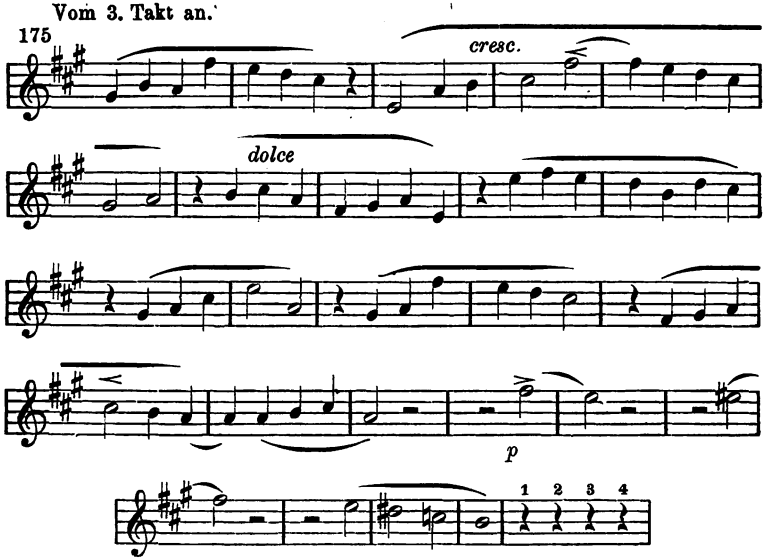
Die Herstellung dieser ebenso interessanten, wie erheblich fördernden Arbeit soll hier an einem zweistimmigen Canon in der Octave mit Füllstimme gezeigt werden. Nachdem der Schüler einige ähnliche Arbeiten ausgeführt hat, möge er auch den schwierigen Versuch einiger Canons in anderen Intervallen, etwa Quinte oder Quarte, machen. Vor allem ist immer darauf zu achten, dass die Füllstimme oder die begleitende Harmonie so einfach und durchsichtig gehalten ist, dass der Canon durch dieselbe nicht verdunkelt, sondern vielmehr hervorgehoben wird.

Der folgende Canon kann für Klavier zu zwei Händen ausgearbeitet werden, oder für Violine und Klavier, oder für Klavier und Violoncell.

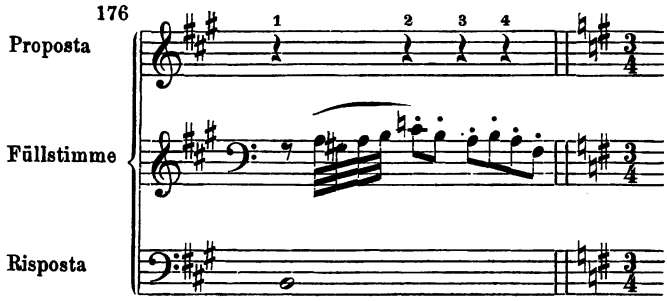


Indem nun dem Schüler das Nachtragen der Risposta im Bass, und die Ausführung der Füllstimme (in der Mitte) überlassen wird, folgt hier die Fortsetzung im einstimmigen Auszug.

Vom 3. Takt an.



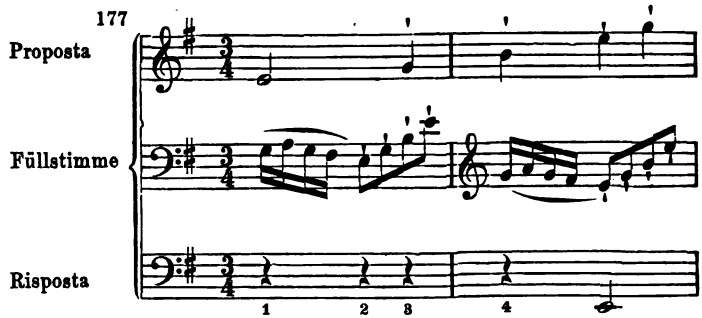
In diesem letzten Takt macht nun, über dem nachahmenden Bass, die Füllstimme einen Uebergang nach E moll, etwa in folgender Art:



Hier tritt ein Wechsel der Tonart — **und der Taktart** — ein, ohne dass der Zwischenraum der Nachahmung verändert wird.

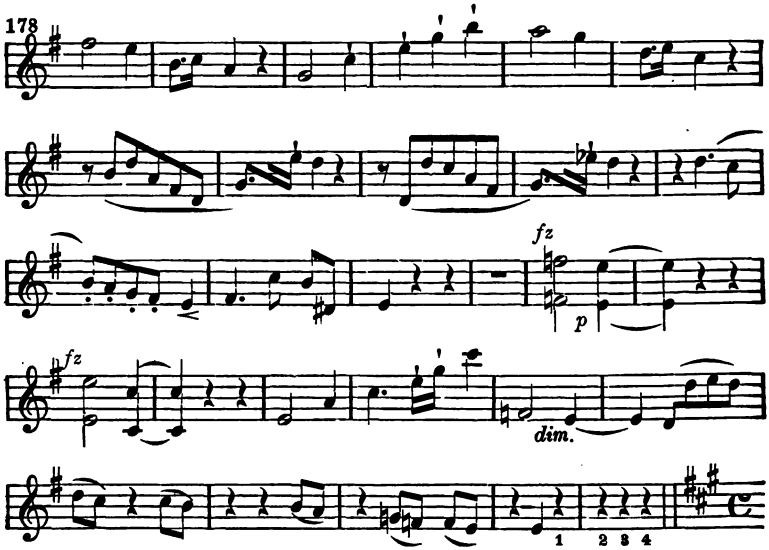
Die Taktart wird $^3/_4$, aber der Zwischenraum der Nachahmung bleibt vier Viertel, wodurch eine interessante, in den Musterwerken dieser Gattung nicht selten angewandte, Taktverschiebung entsteht.

177



Folgt wieder die Fortsetzung mit Ueberlassung der Risposta und Füllstimme an den Schüler:

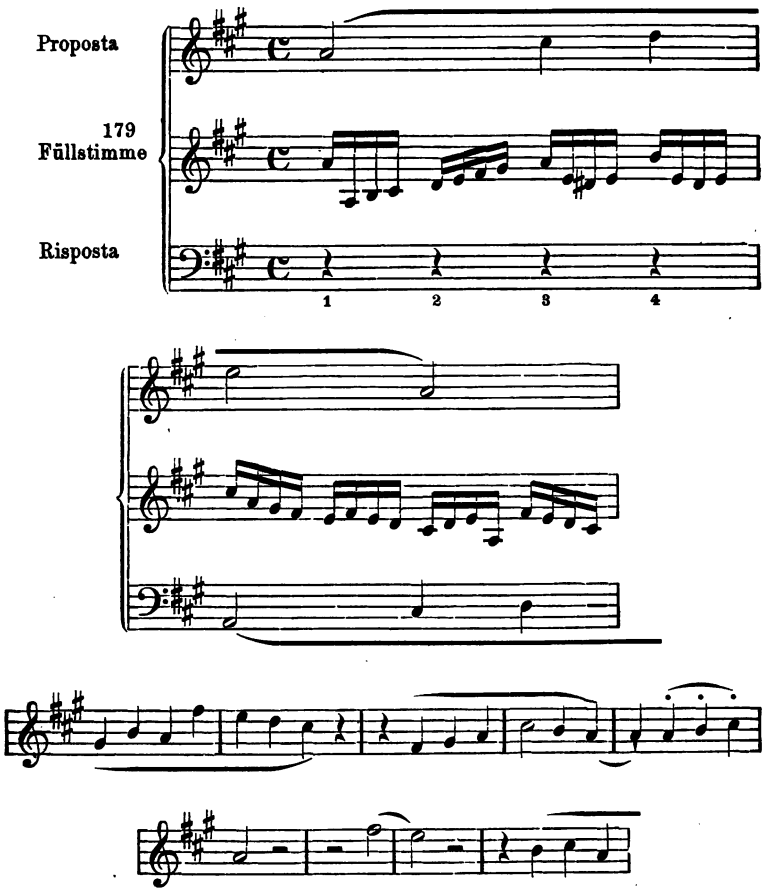
178



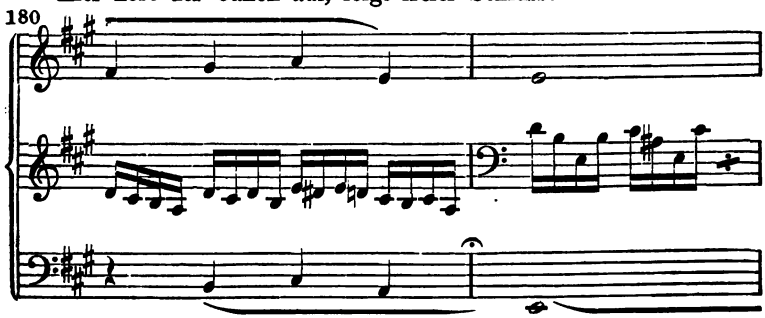
Hier kehrt der Canon in seinen Anfang zurück mit erhöhter Figuration der Füllstimme (Sechszehntel), wo er dann, nach vollständiger oder abgekürzter Wiederholung, schliesst.

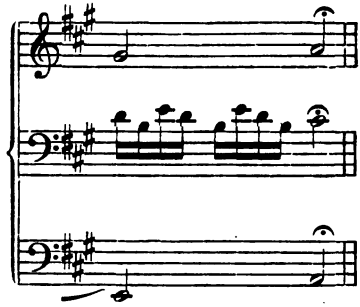
Man sieht, dass der Zwischenraum der Nachahmung von vier Vierteln nirgends aufgegeben worden ist, trotz des Wechsels der Taktart.

Hier folgt eine abgekürzte Fassung des Schlusses:



Hier hört der Canon auf, folgt freier Schluss:





Fünfzehnte Aufgabe.

Bilde einige Canons zweistimmig, mit einer oder zwei Füllstimmen, oder harmonischer Begleitung.

Als ausführendes Organ betrachte man

entweder Klavier
oder Orgel (2. Manuale und Pedal)
oder Streichquartett
oder Duettgesang

mit einfacher harmonisch figurirter Klavier-Begleitung. In letzterem Falle wähle man einen geeigneten religiösen oder profanen Text.

Die besonderen Formen der Nachahmung — Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung — lassen sich auch auf diese Form des Canons — wiewohl mit sehr geringer aesthetischer Ausbeute — anwenden. Wir kommen auf dieselbe nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt zurück.

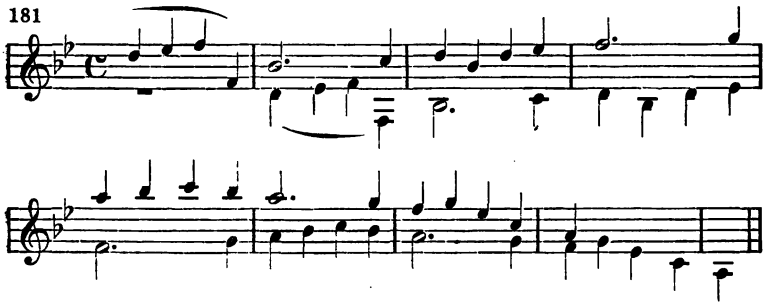
Auch die Freiheiten im Canon (§ 19) finden hier vielfach Anwendung, bedürfen aber keiner Uebung. Ein Beispiel sehr freier aber doch durchgängiger Canonik bietet das Duett N. 14 in Bach's Hmollmesse, wo das Intervall der Nachahmung häufig geändert wird.

Im drei- oder gar vierstimmigen selbständigen Canon soll der Schüler sich erst nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt versuchen. Dasselbe gilt vom Zirkelcanon und Doppelcanon. Denn, wenn auch in den meisten Fällen zur Herstellung dieser Canons der einfache Contrapunkt genügt, so ist es nicht immer ganz leicht, diese Fälle auszuwählen oder vorher zu bestimmen.

Es ist unmöglich, die Abhandlung vom Canon zu schliessen, ohne einige Werke Beethoven's, des Vollenders unserer klassischen Instrumentalmusik, zu erwähnen. Ausser den zahlreichen, der Engführung gleich zu achtenden oder verwandten Anwendungen der Canonik in seinen Werken, sind es besonders drei Compositionen des Meisters, welche als Canons hochberühmt sind.

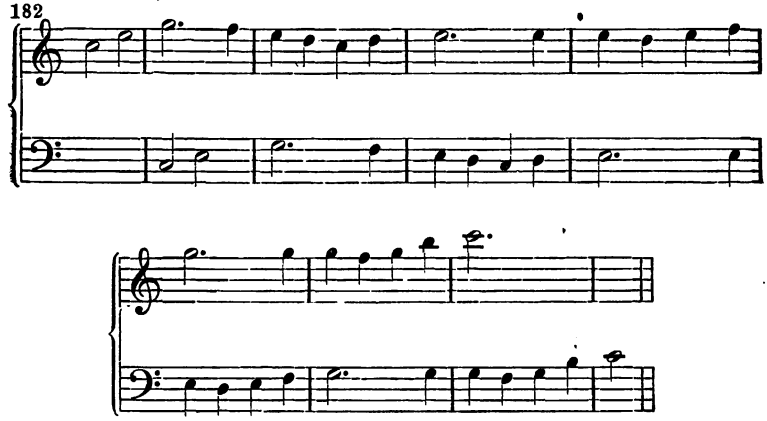
1) Der Canon im ersten Satze der Bdursinfonie:

181



welchem man den am Schluss der Cmollsinfonie an die Seite stellen könnte,

182

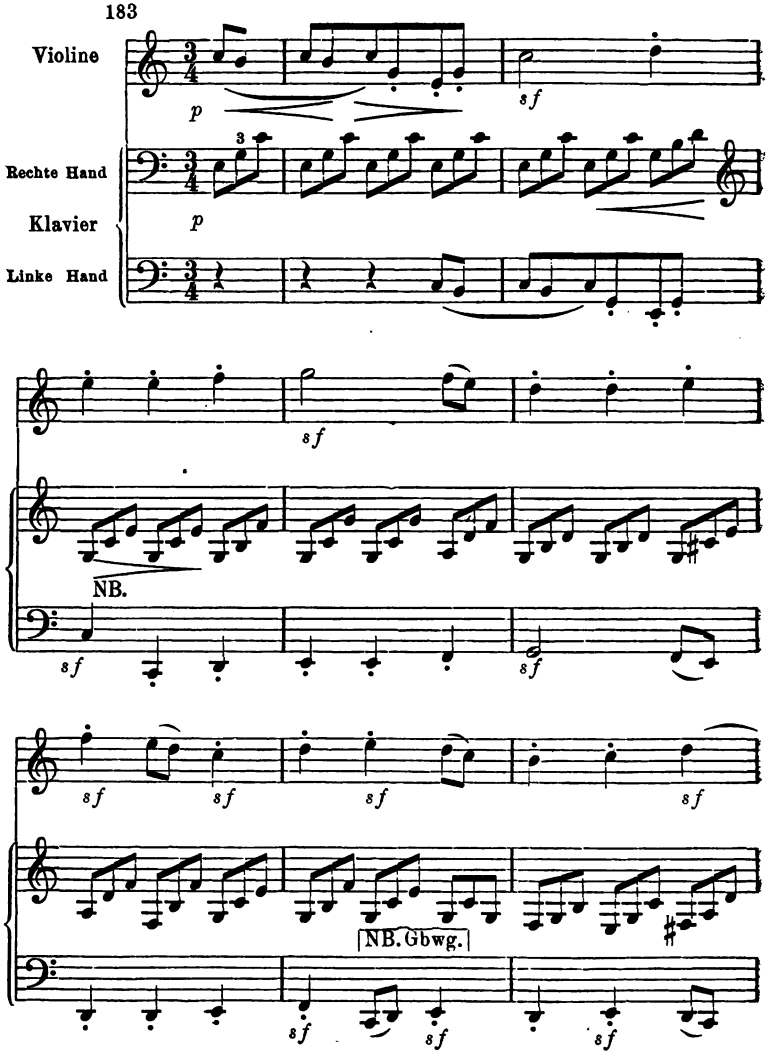


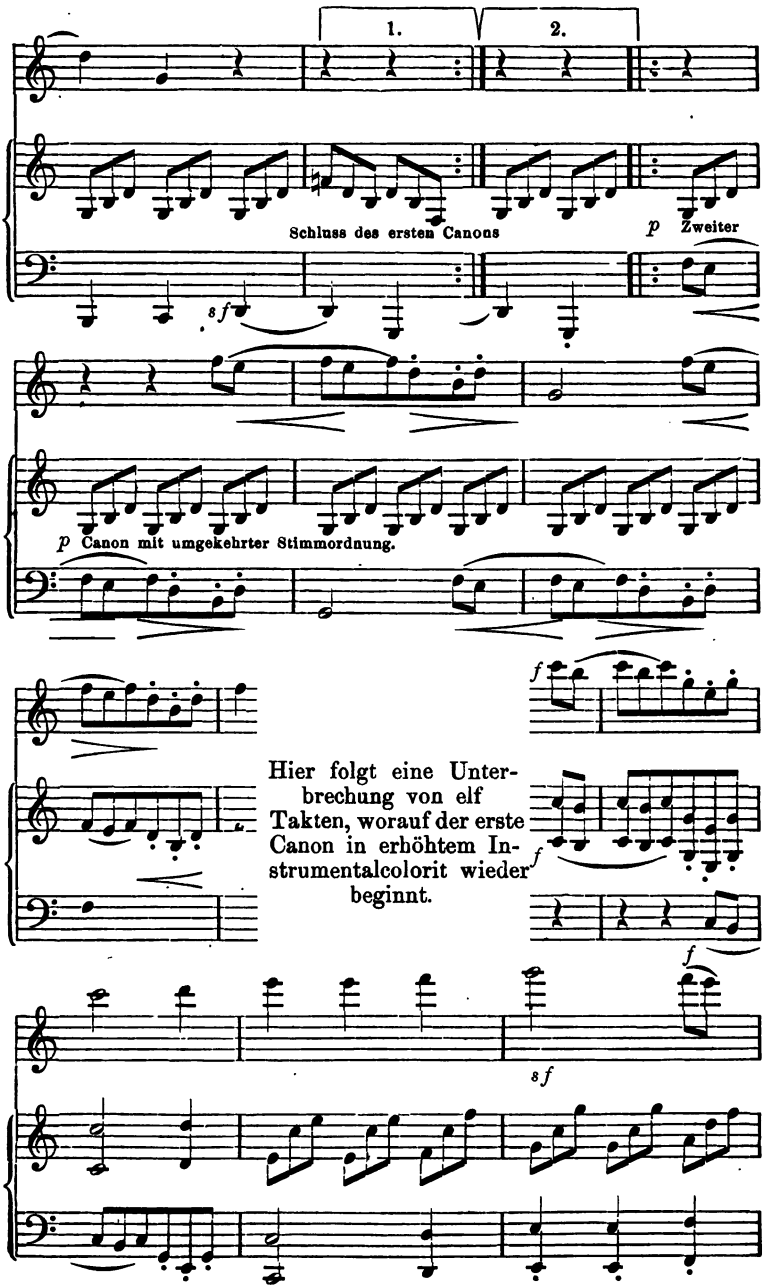
wenn dieser nicht gar zu leicht aus dem gebrochenen Cduraccord hervorginge.

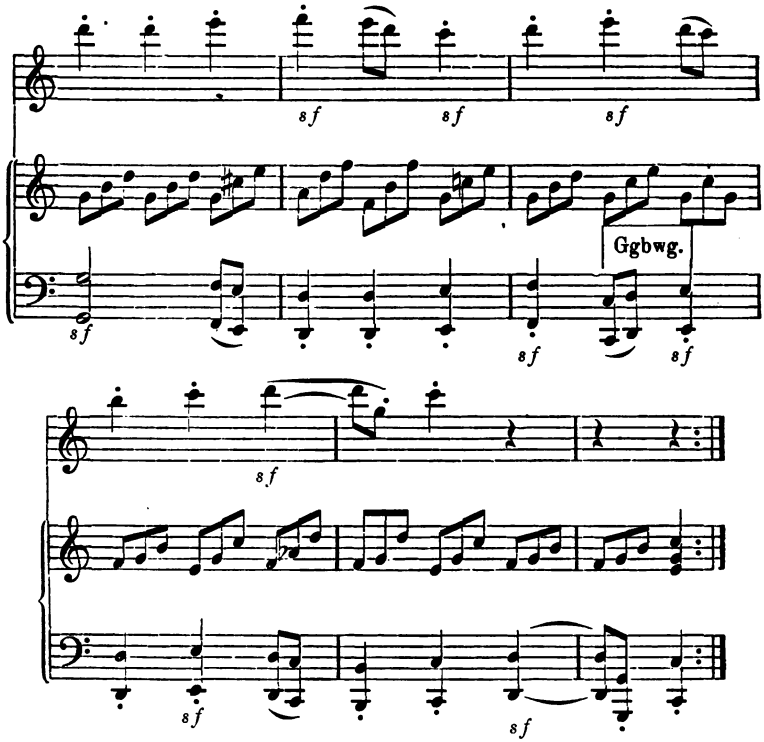
2) Der vierstimmige Canon im Fidelio, bei dem aber die eigentlich canonische Arbeit gegen das Thema, mit Absicht ganz leicht, kaum mehr als harmonisch stützend, gehalten ist, während der

Schwerpunkt und Hauptfactor der Wirkung, nächst der edlen, innigkeuschen Melodie, in der einzig schönen Behandlung des Orchesters liegt.

3) Der zweistimmige Canon mit harmonischer Figuralstimme im Trio des Scherzo der Cmoll-Sonate op. 30, 3.




1.
2.
Schluss des ersten Canons
p Zweiter
sf
p Canon mit umgekehrter Stimmordnung.
f
Hier folgt eine Unterbrechung von elf Takten, worauf der erste Canon in erhöhtem Instrumentalcolorit wieder beginnt.
f
f
sf



Die grosse harmonische Einfachheit, die der bisher unerreichte Meister der Harmonik, für diese und ähnliche Arbeiten gewählt hat — in dem er jede Harmonie gleichsam erst canonisch recht ausbeutet, ehe er zu einer anderen fortschreitet — möge dem Schüler als Vorbild höchster künstlerischer Weisheit dienen.

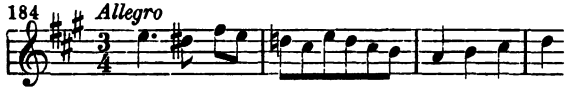
§ 22.

Die contrapunktische Variation.

Der Variation liegt bekanntlich die Harmonik eines Themas zu Grunde, welches gewöhnlich liedförmig, d. h. aus zwei oder drei Perioden zusammengesetzt ist. Auf dieser Grundlage bewegt sich nun die Variation von der einfachsten Figuration bis zur künstlichsten Contrapunktik. Zuweilen erlaubt man sich auch zu Gunsten melodischer, figurativer oder contrapunktischer Motive kleine Abweichungen von

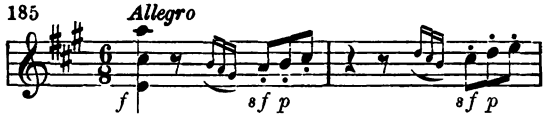
der harmonischen Unterlage. Eine vorübergehende Unterbrechung der Variation durch einen phantasieartigen, harmonisch freien Satz findet sich häufig. Die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts, ganz besonders aber die Streichquartetten und andere Combinationen von Soloinstrumenten, liefern hier ausserordentlich zahlreiche Beispiele von der einfachsten bis zur complicirtesten Fassung. Zwei Werke sind es, die hier mit Vorliebe als Muster aufgeführt werden, nach denen der Schüler zu arbeiten hat: Mozarts Variationen aus dem Adur-Quartett:

184 *Allegro*



und Beethovens Variationen aus dem Adur-Quartett op. 18 Nr. 5:

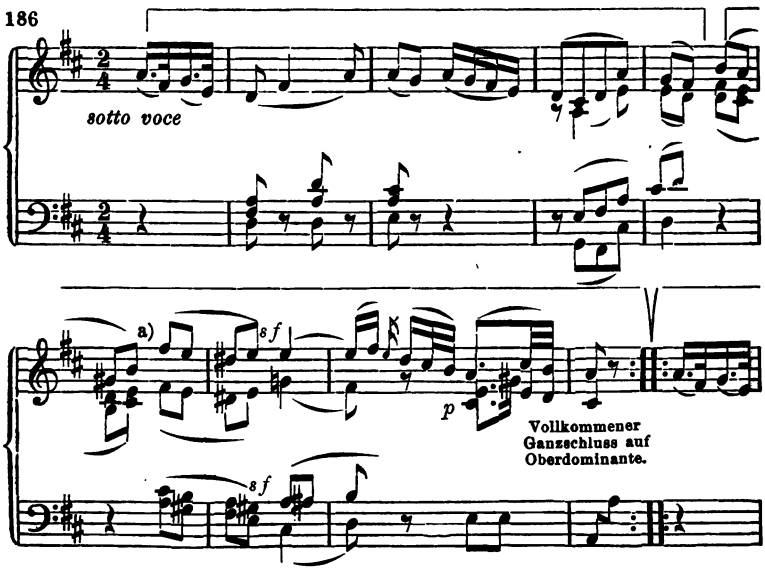
185 *Allegro*

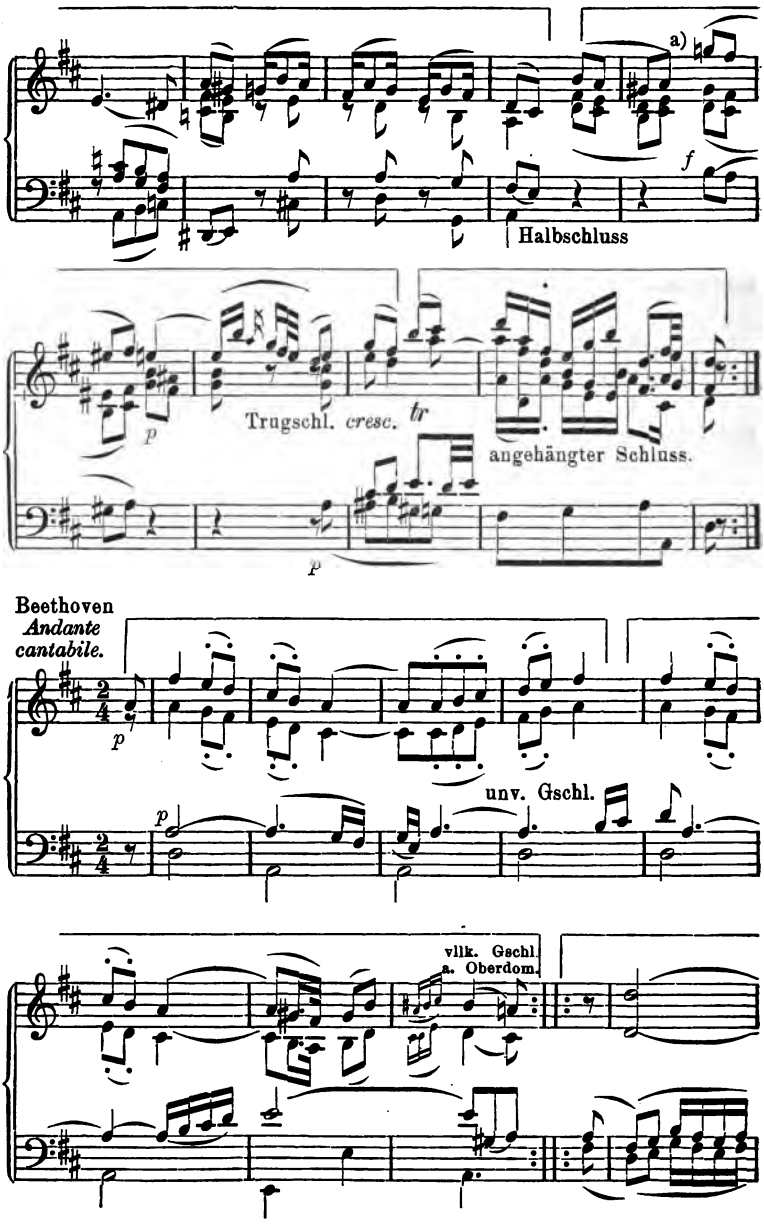


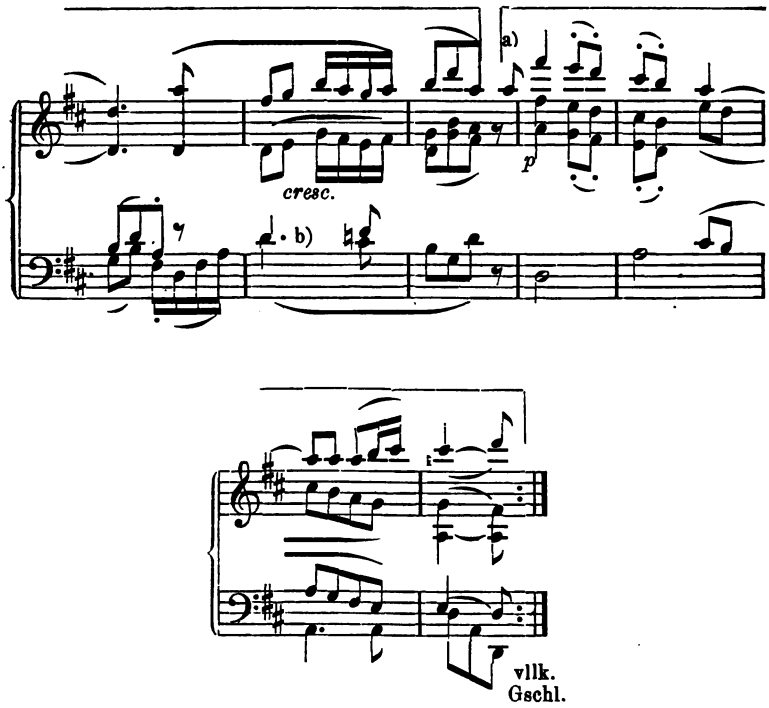
Die beiden Themen folgen hier der Raumersparniss halber auf zwei Systemen. Der Schüler hat natürlich in Partitur auf vier Systemen, die Bratsche im Altschlüssel, zu schreiben.

Mozart. *Andante.*

186




a)
f
Halbschluss
p
Trugschl. cresc.
tr
angehängter Schluss.
p
Beethoven
Andante
cantabile.
p
unv. Gschl.
p
vllk. Gschl.
a. Oberdom.

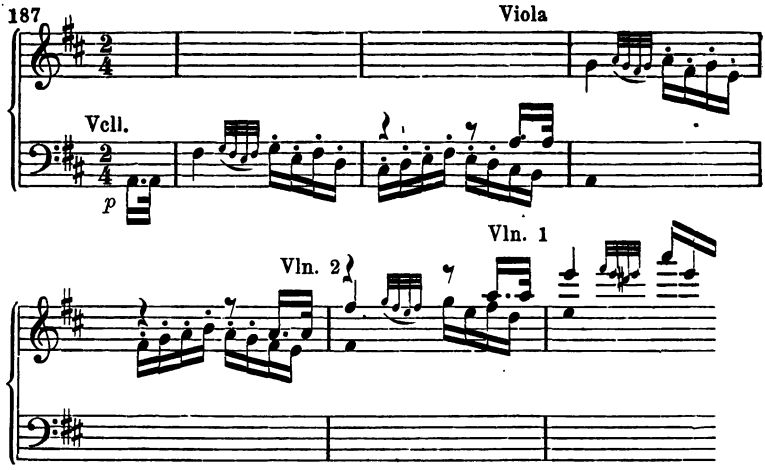


Das Beethovensche Thema hat den Vorzug grösserer Einfachheit in Construktion, Melodie und Harmonie. Es eignet sich daher vorzugsweise zum Muster.

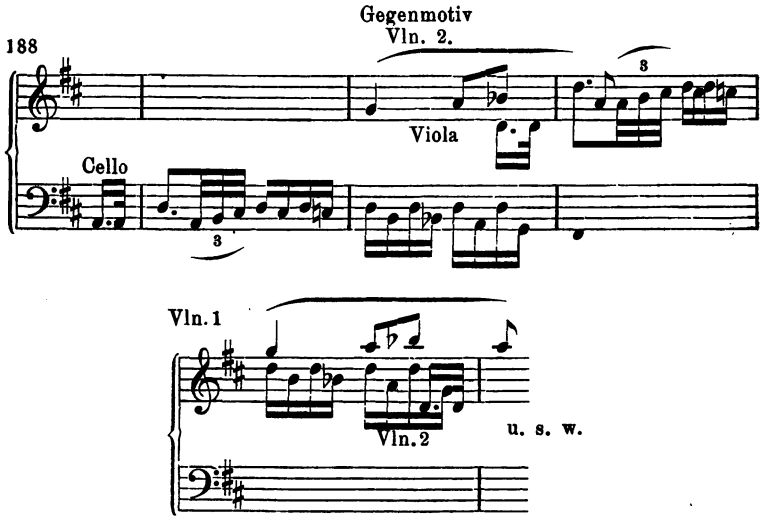
In beiden Sätzen finden wir bei a) die Octavverdoppelung angewendet. Der Satz wird dadurch vorübergehend dreistimmig, aber die eine, verdoppelte Stimme gewinnt an Klangfülle und Eindringlichkeit.

Die falsche Quinte in dem zweiten Beispiel bei b) gehört zu denjenigen, welche wenig ins Ohr fallen, weil die eine Dominantenharmonie den Takt beherrscht, und die Quinte-bildenden Töne nur durchgehen.

Während nun Mozart in der ersten Variation einen Figurationssatz der ersten Geige mit vorherrschenden Zweiunddreissigsteln bildet, der von den anderen Stimmen in ruhiger Rhythmik getragen wird, behandelt Beethoven gleich die erste Variation contrapunktisch, nämlich als Imitationssatz.



Im zweiten Theil wird das Motiv ein wenig verändert, und ein kleines Gegenmotiv eingeführt.

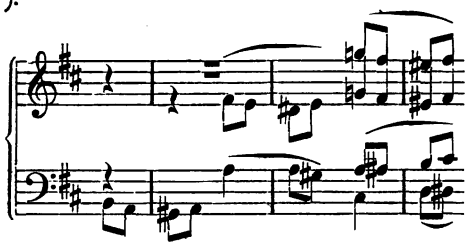


Die zweite Variation ist bei Mozart in der Hauptsache der Cantilene der ersten Geige gewidmet, bei Beethoven einem Figurationssatz derselben in Sechszehnteltriolen von den Unterstimmen leicht gestützt.

Die dritte Variation bringt bei Mozart neben einem artigen

Gegenspiel der Motive zwischen Ober- und Unterstimmen, zweimal eine kleine Imitation, die aber schon im Thema enthalten ist. (Takt 4—7).

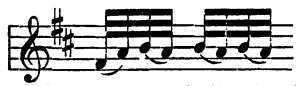
189



und umgekehrt Takt 12—16.

Bei Beethoven wird die dritte Variation durch das Figurationsmotiv:

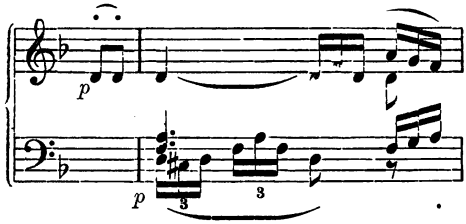
190



beherrscht, während Anklänge der Melodie durch die Stimmen ziehen.

Die vierte Variation ist bei Mozart in Moll über das Motiv, welches hier den vollen Takt füllt:

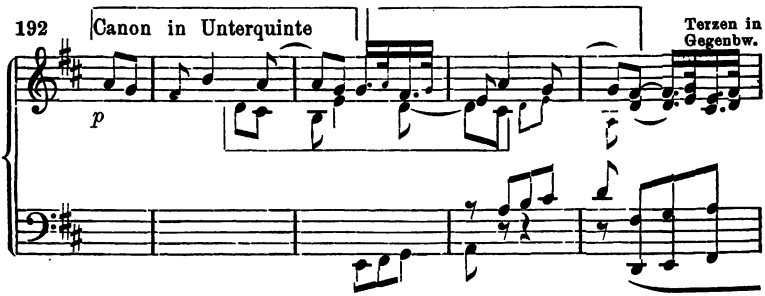
191

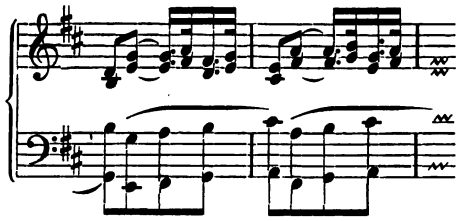


Die Triolen gehen durch die ganze Variation, meist, wie hier, halbetaktweise von einer Stimme in die andere. Im Beginn des zweiten Theiles bildet die erste Violine dazu Cantilene. Bei Beethoven ist diese Variation harmonisch — besser gesagt: modulatorisch —, die Melodie wird beibehalten, die Modulation verändert.

Die fünfte Variation ist bei Mozart vorherrschend canonisch, und bewegt sich fast durchgehends in Nachahmungen.

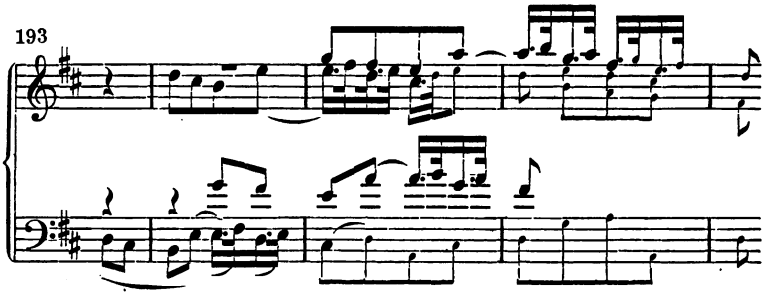
192





An Stelle der Wiederholung findet sich in dieser Variation eine kunstreiche Umarbeitung. Der zweite Theil, der ebenfalls zweimal bearbeitet ist, schliesst diesmal ohne Anhang im vierstimmigen Canon:

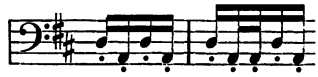
193



Beethoven gewinnt für die fünfte Variation aus seinem Thema durch energievolle Rhythmisirung eine Melodie, welche in Octavverdoppelung, fast durchgängig von zweiter Geige und Bratsche, vorgetragen wird, während die erste Geige eine Gegenstimme bildet, und das Cello in grossartiger Figuration begleitet.

Die sechste Variation gestaltet sich bei Mozart über einem rhythmisch figurirten Bass des Violoncells.

194



Bei Beethoven fehlt die sechste Variation.

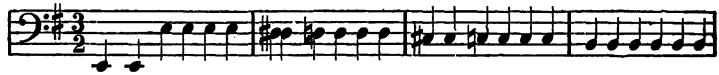
Nach Beendigung der Variationen folgt nun bei beiden Meistern ein weit ausgeführter freier Schluss über die Motive des Themas, der bei Mozart an das oben gegebene Bassmotiv anknüpft, und auch mit diesem zum Schlusse führt. Besonders in der Beethovenschen Arbeit ist dieser Schluss in Harmonie und Stimmführung höchst interessant.

Sechszehnte Aufgabe.

1) Bilde nach diesen Mustern einige Themen mit Variationen für Streichquartett.

Als eine besondere Form der contrapunktischen Variation sei hier noch der „Basso ostinato“ erwähnt, ein immer sich wiederholender Bass, zu welchem die Oberstimmen mannigfaltige harmonische und contrapunktische Variationen ausführen. Bei Bach, älteren und neueren Componisten, bis in die Gegenwart, findet sich diese, geistvoller Combination ein weites Feld eröffnende Form nicht selten. Das berühmteste Beispiel ist das „Crucifixus“ der Hmollmesse, ursprünglich der Cantate „Weinen, Zagen“ in fmoll angehörig, in der Messe nach emoll übertragen.

In diesem Stück wiederholt sich der chromatische Bass:

195 

zwölfmal, während die vier Chorstimmen und das Orchester Variationen von Bach'scher Kühnheit der Harmonik ausführen.

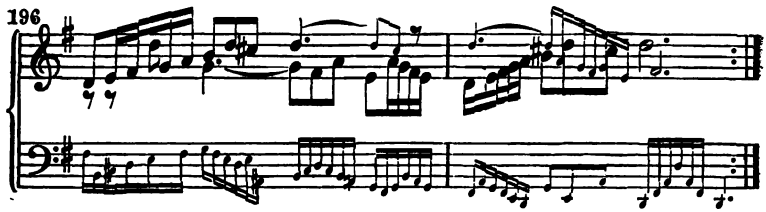
§ 22.

Der Canon in der contrapunktischen Variation.

Der streng durchgeführte Canon verbindet sich auch zuweilen mit der Form der Variation. Allerdings setzt die Herstellung solcher Sätze eine nicht geringe Combinationsgabe voraus. Muster dieser Art finden sich in den „dreissig Variationen über eine Arie“ von Bach. Unter diesen Variationen finden sich Canons in allen Intervallen vom Einklang bis zur None. Mit Ausnahme des letzten sind alle mit einer begleitenden Stimme versehen. Die Harmonik des Themas, welche eigentlich den Gegenstand der Variationen ausmacht, wird dabei nicht immer ganz streng, sondern oft nur anlehnend und in den Hauptpunkten festgehalten. Das Studium dieser Canons, welche leicht zugänglich, und leicht ausführbar sind, ist dem jungen Contrapunktisten auf's Angelegentlichste zu empfehlen. Wir geben hier einige Winke:

Dritte Variation. Canon im Einklang. Beim Wiederholungszeichen hört der Canon auf. Die letzten Noten der Oberstimme sind frei, nicht zum Canon gehörig, der also hier zu Ende ist.

196

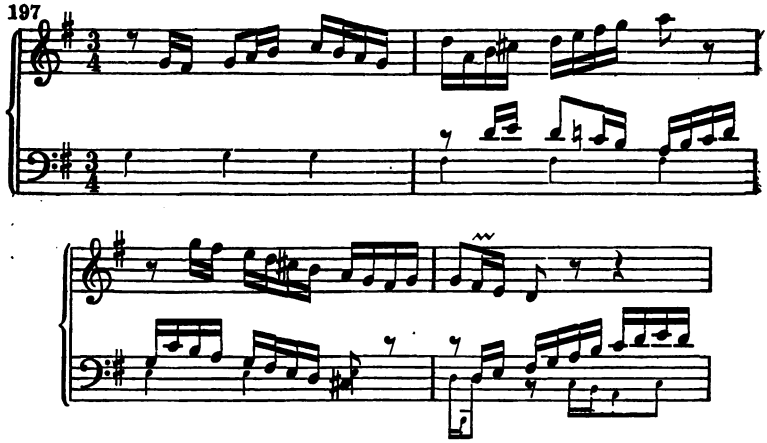


Insofern ist also der Canon des zweiten Theiles als ein neuer, nicht derselbe, anzusehen: die Variation besteht demnach, rein technisch betrachtet, aus zwei Canons in gleichem Intervall, gleicher Stimmordnung, gleicher Eintrittszeit und ziemlich gleichen Motiven.

Sechste Variation. Canon in der Secunde. Auch hier haben wir es, technisch, mit zwei Canons zu thun, aber beide sind unendlich.

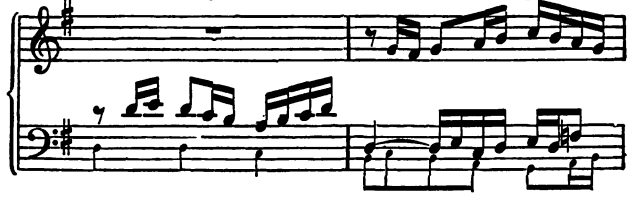
Von der Neunten Variation, Canon in der Terz, gilt dasselbe wie von der dritten, Canon im Einklang. Die zwölfte Variation enthält einen Canon in der Quarte in Gegenbewegung (Verkehrung):

197



Der zweite Theil kehrt die Stimmordnung um, der erste Takt, aber nur dieser, bildet sogar eine wirkliche Verkehrung:

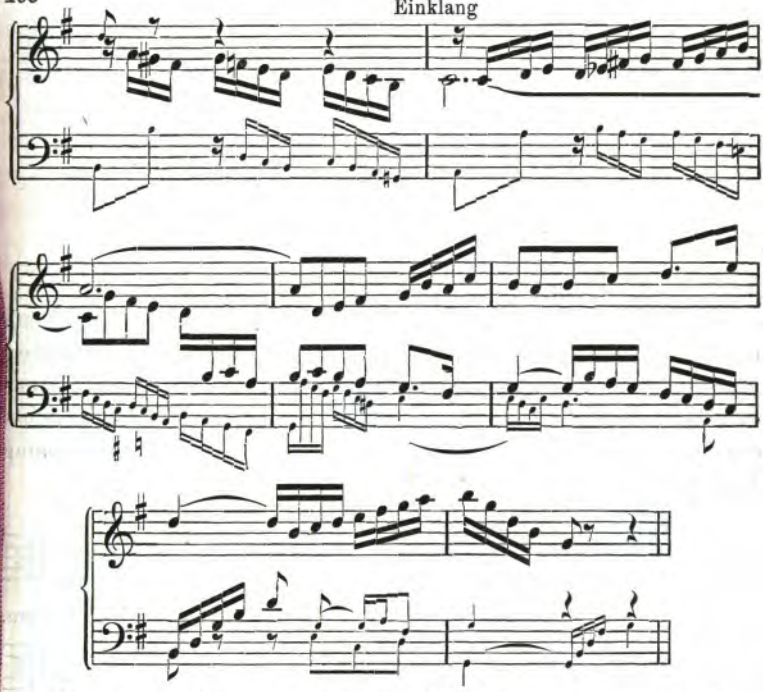
198



Die Durchführung der Gegenbewegung trennt zuletzt die so nahe beginnenden Stimmen bis über zwei Octaven.

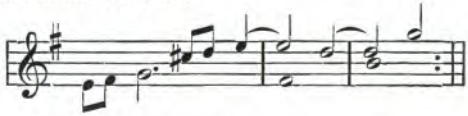
199

Einklang



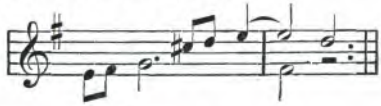
Der folgende Canon in der Quinte, Moll, fünfzehnte Variation, ist ebenfalls Gegenbewegungscanon. Der Canon in der Sexte, Variation 18, lässt sich zu einem einzigen, ununterbrochenen und unendlichen Canon machen, wenn man bei den Schlüssen die Oberstimme verlängert oder die Unterstimme verkürzt.

200



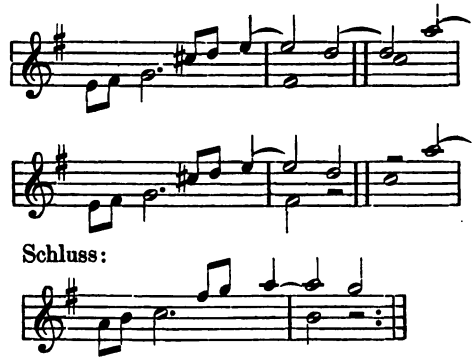
Wiederholung vom zweiten Takt an.

Oder:



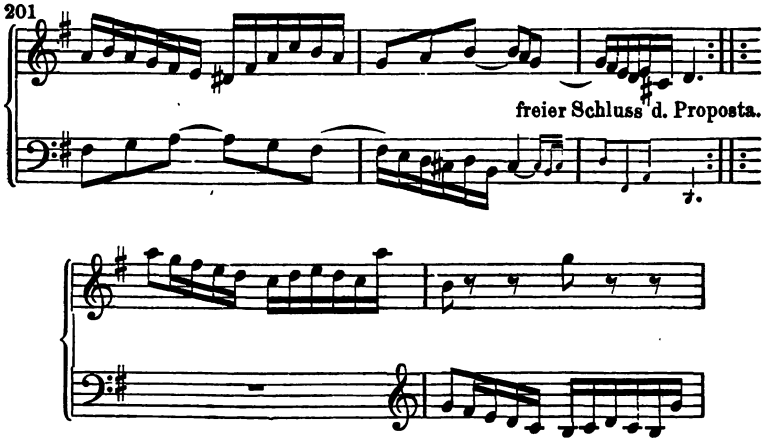
Wiederholung vom ersten Takt an.

Uebergang zum zweiten Theil:



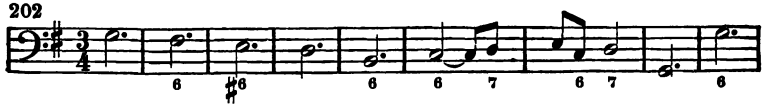
Die einundzwanzigste und vierundzwanzigste Variation übergehend, erwähnen wir noch den Canon in der None der siebenundzwanzigsten Variation als den einzigen, der der Beihülfe einer begleitenden Stimme entbehrt. Der erste Theil bildet hier wieder einen freien Schluss der Proposta, worauf der zweite Theil in umgekehrter Stimmordnung beginnt:

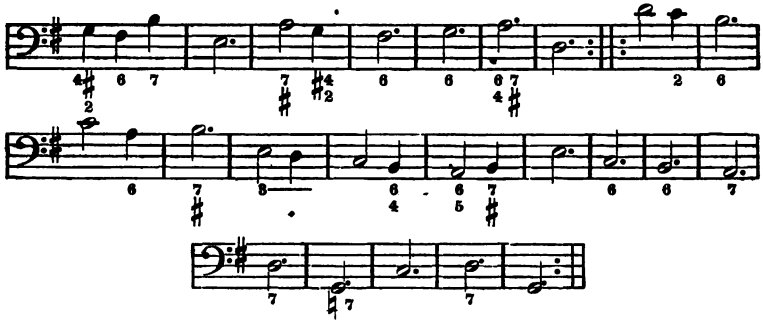
201



Die harmonische Grundlage der Bach'schen Variationen ist folgende:

202





Der Kenner des contrapunktischen Satzes staunt über das unvergleichliche technische Geschick, mit dem hier die grössten Schwierigkeiten überwunden werden, ohne irgendwie die Klarheit und Einfachheit der Composition zu beeinträchtigen, und ohne dem Clavierspieler irgend eine erhebliche Schwierigkeit zu bieten.

Eine solche vollendete Meisterschaft entwickelt sich nur durch die ausserordentlichste Naturanlage auf Grund der Aneignung einer kunstgeschichtlichen Entwickelung von Jahrhunderten.

Sechszehnte Aufgabe.

2) Vervollständige die contrapunktischen Variationen durch einige Canons für Streichinstrumente.

§ 23.

Rückblick.

In dem Bisherigen hat der Schüler schon mannigfaltiges Material zu Fugen gebildet. Alle Beispiele zur tonalen Imitation, vom zwei- bis vierstimmigen Satz, sind an sich schon als erste Durchführungen von Fugen zu betrachten. Aus diesen, sowie den anderen Imitationssätzen lassen sich mit leichter Mühe Sätze bilden, welche zu zweiten oder dritten Durchführungen von Fugen geeignet sind. Zur Aneinanderfügung der Durchführungen bedarf es höchstens einiger Zwischensätze. Durch die Uebungen im Canon haben wir auch eins der wirksamsten thematischen Steigerungsmittel der Fuge in die Gewalt bekommen. Auch

sind wir jetzt schon im Stande ein Thema so anzulegen, dass es zu Nachahmung und Engführung in Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung und deren Verbindungen geeignet ist. Der Schüler hat in seinen bisherigen Arbeiten mithin schon bedeutend für die Fuge vorgearbeitet, und es ist jetzt an der Zeit, das angesammelte Material durch Auswahl der besseren Arbeiten zu sichten. Diese Arbeiten sollen den folgenden Uebungen zu Grunde gelegt werden, und schliesslich als Bestandtheile von Fugen Verwendung finden. Es ist keineswegs nöthig oder vortheilhaft, immer neue Themata zu erfinden, vielmehr von grossem Nutzen, das Vorhandene, schon Gelungene, an geeigneter Stelle verwehrten zu lernen.

III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 24.

Der doppelte Contrapunkt der Octave.

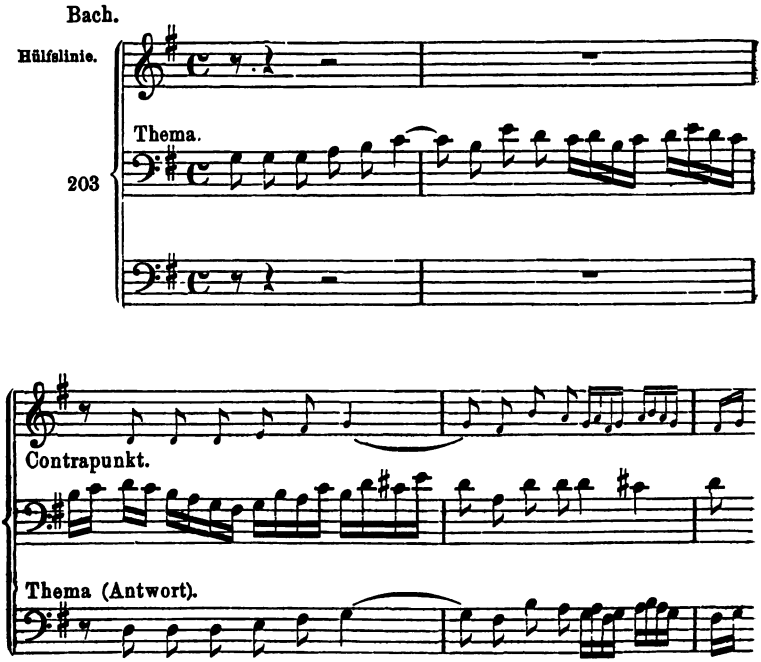
Von den umkehrungsfähigen Contrapunkten ist der doppelte Contrapunkt der Octave der bei weitem leichteste, häufigste und unentbehrlichste.

Schreibt man in einem Imitationssatz den ersten Gegensatz im doppelten Contrapunkt, so kann man denselben beliebig beibehalten, gleichviel ob er über oder unter dem Thema zu stehen kommt. Folgen die Stimmen in grader Ordnung, d. h. in ihrer natürlichen Folge von oben nach unten, oder von unten nach oben, aufeinander, so kann man den Gegensatz mehrmals beibehalten, auch wenn er im einfachen Contrapunkt gesetzt ist. In der Fuge ist es von ganz besonderer Wichtigkeit, den Gegensatz im doppelten Contrapunkt zu schreiben, weil es dadurch möglich wird, ihn zu jeder Anführung des Themas beizubehalten. Den Meistern des contrapunktischen Stiles, insbesondere Bach und Händel, war der doppelte Contrapunkt der Octave ebenso geläufig, wie der einfache.

Von den früher gegebenen Beispielen haben den Gegensatz im doppelten Contrapunkt Nr. 2, 6, 10, 111, 119, 125 und andere.

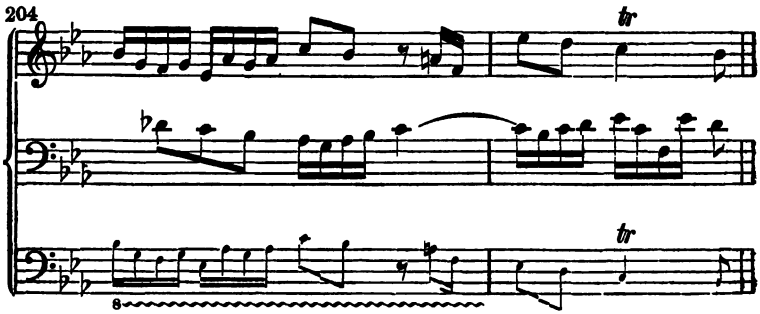
Das sicherste Verfahren einen doppelten Contrapunkt herzustellen, ist immer, dass man ihn sich gleich in der Umkehrung denkt. Um dafür das Vorstellungsvermögen zu wecken, bedient man sich bei den ersten Arbeiten einer Hülfslinie*), auf welcher man das gegebene Thema in der Octavversetzung notirt.

*) Die Hülfslinie ist ein getreues Bild der geistigen Thätigkeit beim Hervorbringen eines dpp. Cp. Sie stellt das sinnlich dar, was in der Vorstellung des Componisten vorgeht. Desshalb erleichtert sie auch die Arbeit in so hohem Grade.

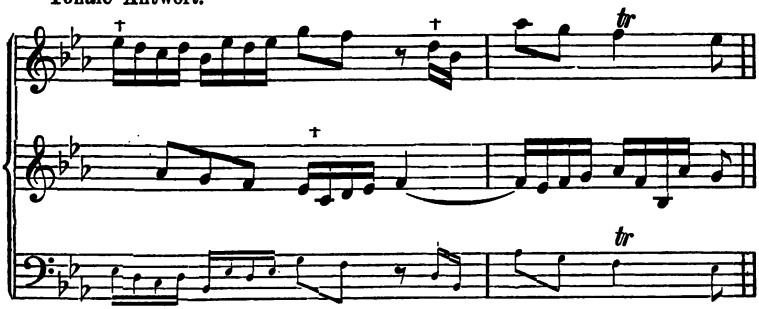


Handelt es sich um tonale Imitation, so muss man die, durch die Tonalität der Antwort nöthig werdenden Aenderungen sofort notiren.

Bei Themen, welche eine Octave oder mehr Umfang haben, ist es zweckmässig, die Hülfslinien in der zweiten Octave abzufassen:



Tonale Antwort.



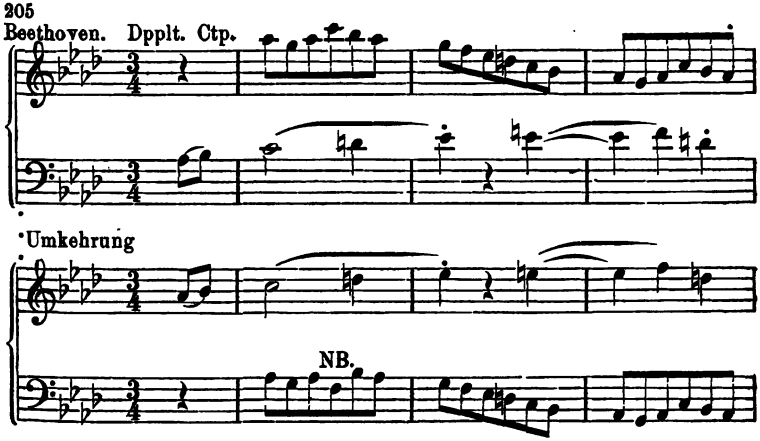
Siebzehnte Aufgabe.

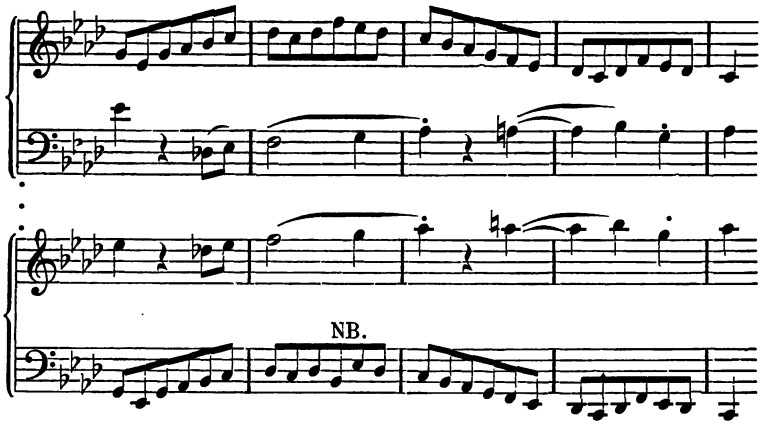
Bilde zahlreiche Gegensätze im doppelten Contrapunkt der Octave zu eignen früher gebildeten Themen, und bilde daraus vierstimmige Imitationssätze in ungrader Stimmordnung, in welchen der Contrapunkt immer beibehalten wird. Thue dasselbe mit fremden, hier gegebenen, oder anderen Bach'schen Themen, und vergleiche die Arbeiten mit denen Bach's.

Eine glänzende Anwendung des doppelten Contrapunktes der Octave bietet folgender Satz aus der Asdur- Sonate op. 26 von Beethoven. Dieser Meister bedient sich in seinen Figurationsstimmen sehr häufig des doppelten Contrapunktes.

205

Beethoven. Dpplt. Ctp.





Nächst den drei ersten Aufgaben ist diese die wichtigste der ganzen Lehre vom Contrapunkt, und muss in ebenso zahlreichen Beispielen gelöst werden, wie jene. Eine sehr förderliche

Nebenaufgabe

besteht darin, dass man in den grade zugänglichen **Werken der classischen Contrapunktisten den Contrapunkt der vorkommenden Imitationssätze bestimmt.** Es empfehlen sich dazu die Oratorien, Messen, Cantaten, Motetten Bach's und Händel's (insbesondere die Matthäus-Passion und der Messias, zwei Werke, deren genaueste Bekanntschaft dem gebildeten Musiker ohnehin unentbehrlich ist), Häydns, Mozarts, Beethovens und Mendelsohns verwandte Schöpfungen, — vor allen aber Bach's wohltemperirtes Klavier, in welchem der junge Contrapunktist vollkommen zu Hause sein muss. Zunächst hat er also in diesem unerschöpflichen Schatzkästlein kontrapunktischer Kunst und künstlerischer Weisheit **die Gegensätze contrapunktisch zu bestimmen, und festzustellen, ob und wieoft sie im Verlaufe beibehalten sind.** Er wird finden, das manche Gegensätze fast immer, andere selten durchgeführt werden, zuweilen ein Gegensatz zwar im doppelten Contrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten ist. (Vgl. Streng. Satz § 42). Zur Erleichterung dieses Partiturstudiums dient der Gebrauch bunter Stifte, durch welche man Thema und Gegensatz, durch die ganze Fuge, in verschiedenen Farben markirt.

§ 25.

Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt.

Die Aufgabe, zwei Themata im doppelten Contrapunkt zu erfinden, welche hauptsächlich bei der Doppelfuge vorkommt, unterscheidet sich von der vorigen nur durch die Rücksicht auf die grössere Selbständigkeit der beiden Stimmen, welche jeder von ihnen die Bedeutung eines Themas beizulegen im Stande sein muss. Technisch besteht der Hauptunterschied darin, dass der Gegensatz, der, als Fortsetzung des Themas, sich fast immer ohne Unterbrechung diesem anschliesst, mit der Antwort gleichzeitig beginnt, während das zweite Thema in der Regel einen anderen Eintrittspunkt hat, als das erste.

Die Herstellung geschieht so, dass man entweder zu dem ersten Thema das zweite bildet, oder dass man beide, Ton für Ton, gleichzeitig erfindet.

Achtzehnte Aufgabe.

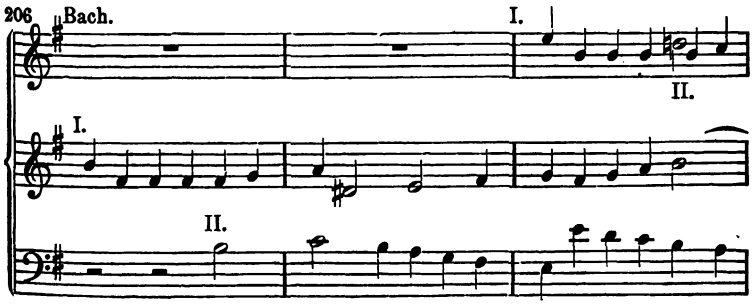
1) Bilde zu zahlreichen Themen zweite Themen im doppelten Contrapunkt der Octave.

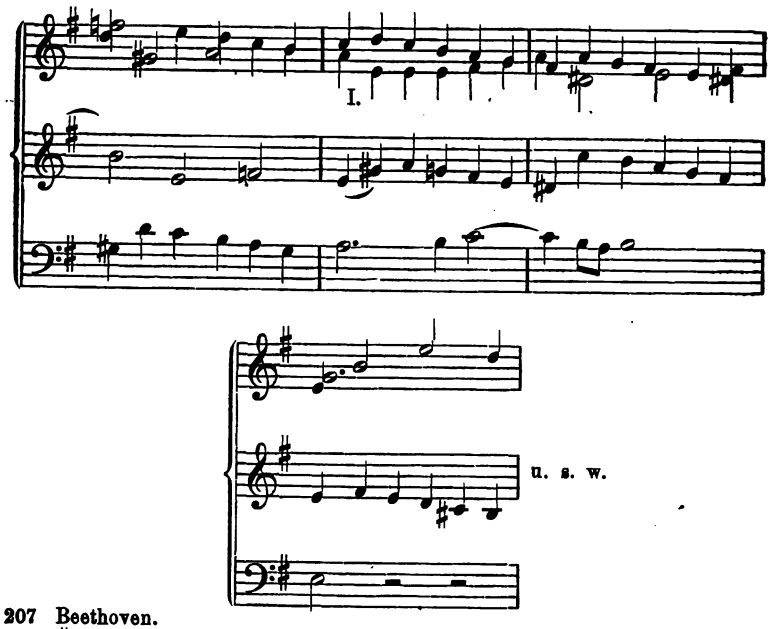
2) Bilde Doppelthemata in gleichzeitiger Erfindung.

Letztere Aufgabe ist in weniger zahlreichen Beispielen zu lösen, und besonders im Instrumentalsatz mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

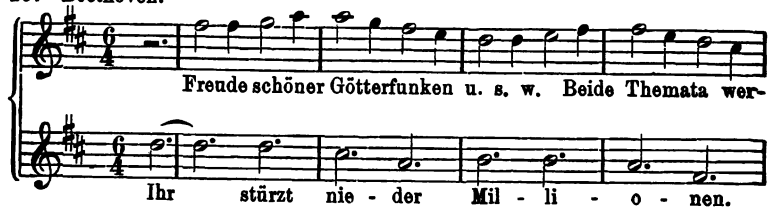
Beispiele.

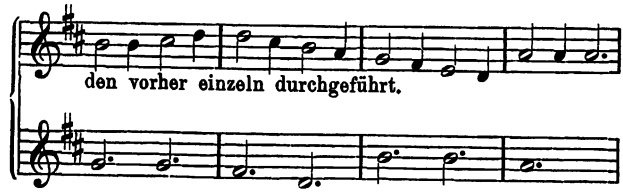
206 Bach.





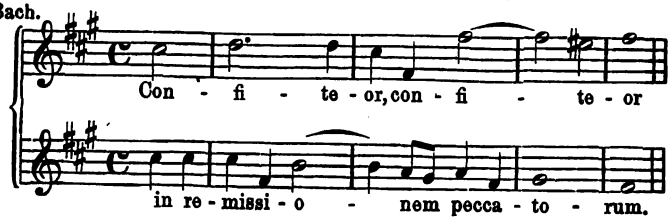
207 Beethoven.





Bach.

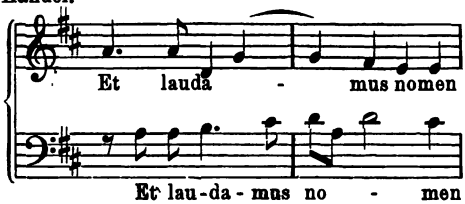
208



Beide Themata des vorstehenden Beispiels beginnen gleichzeitig, und sind früher selbständig durchgeführt.

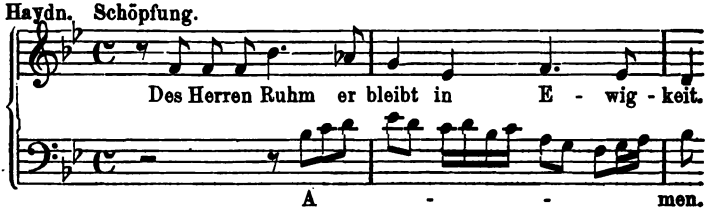
Händel.

209



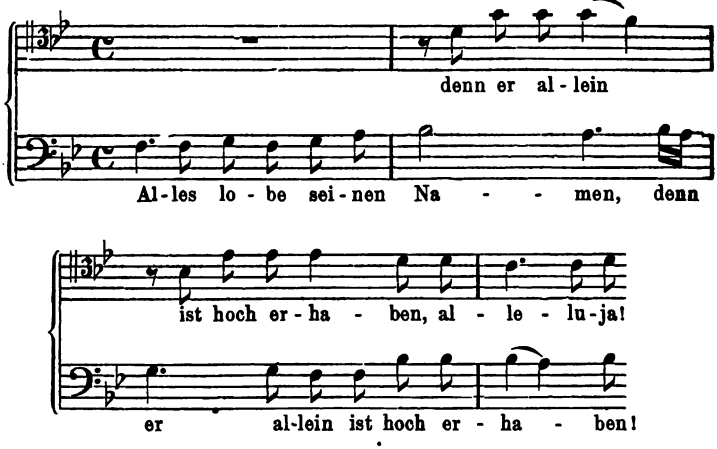
Haydn. Schöpfung.

210

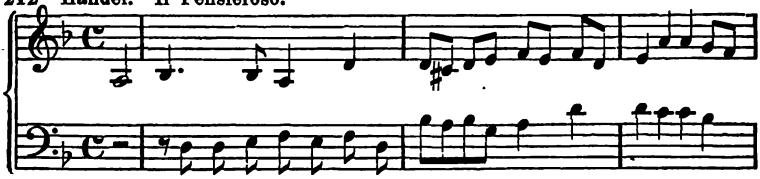


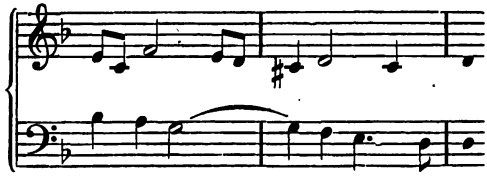
Haydn.

211



212 Händel. Il Pensieroso.





§ 26.

Der dreifache Contrapunkt.

Der Satz dreier, gegen einander umkehrungsfähiger Stimmen heisst bekanntlich dreifacher Contrapunkt.

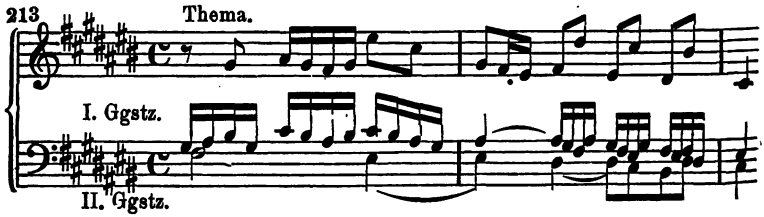
Consonirende Intervalle sind ausser Einklang und Octave: Terz und Sexte.

Dissonirende Accorde die in allen Lagen (Grundaccord und Umkehrung) gleich brauchbar sind, eignen sich besonders.

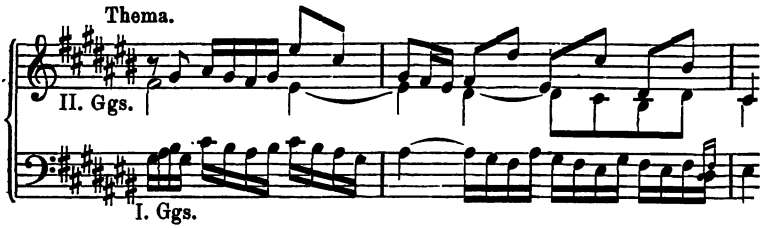
Den Quartsextaccord — natürlich in correcter Behandlung — suche man im ersten Entwurf anzubringen, weil seine Umkehrung den Dreiklang und Sextaccord, zwei Consonanzen, ergibt.

Es ist nicht unbedingt nöthig, dass sich der dreifache Contrapunkt in zwei doppelte Contrapunkte theilen lässt. Doch bringt es die Form der Nachahmungssätze mit sich, dass zwei von den drei Stimmen (Thema und I. Gegens.) einen selbständigen doppelten Contrapunkt bilden.

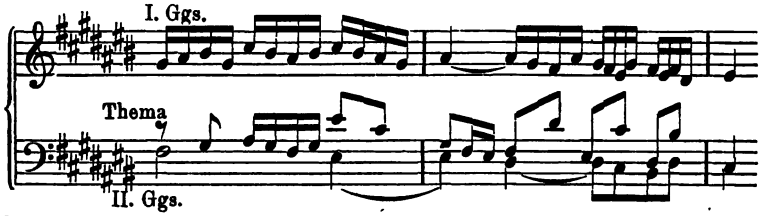
In der Cisdurfuge des wohltemperirten Klaviers I, 2, bildet das Thema, der erste Gegensatz und der zweite Gegensatz einen dreifachen Contrapunkt, der hier mit seinen Versetzungen folgt:



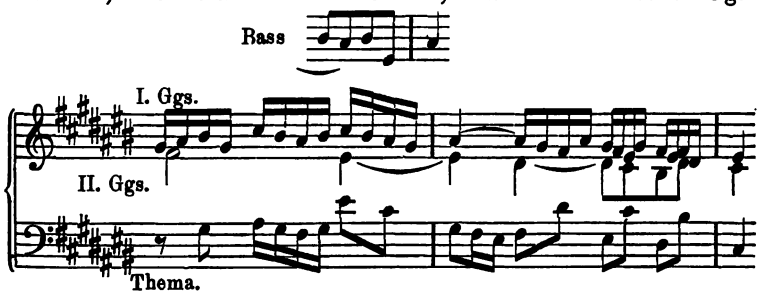
Findet in der Bach'schen Fuge keine Verwendung, weil die linke Hand schlecht spielbar.



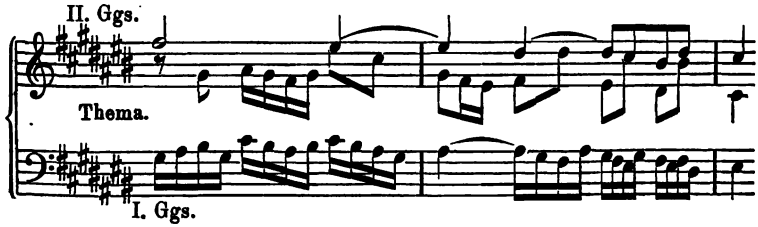
Findet sich Takt 24 — 26 in Gisdur. Zu Anfang Variante beider Contrapunkte, des ersten zur besseren Einführung, des zweiten wegen des Fingersatzes. Am Ende im I. Ggs. die kleinen Noten.



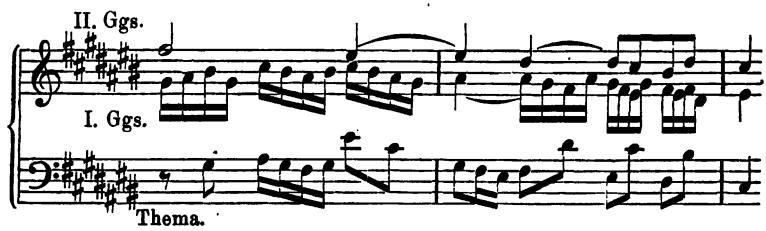
Findet sich Takt 26 — 28, ferner Takt 44 — 46 in Gisdur. Variante beidemale, zu Gunsten verstärkter Cadenz, im Schluss des zweiten Ggs:



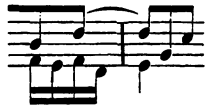
Findet sich nicht in der Bach'schen Fuge, vielleicht wegen der schlecht spielbaren Einklänge der rechten und linken Hand.



Findet sich Takt 19—21 nach Eismoll übertragen.

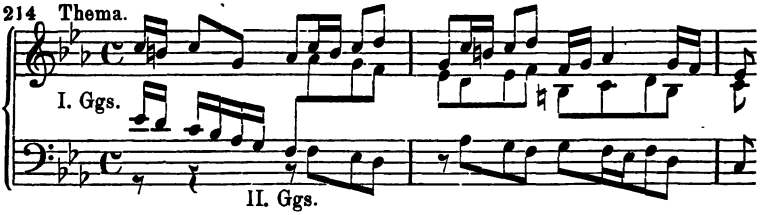


Findet sich Takt 5—7, ferner Takt 46—48. Beidemale ist die Oberstimme (II. Ggs.) über den letzten Taktstrich gebunden:

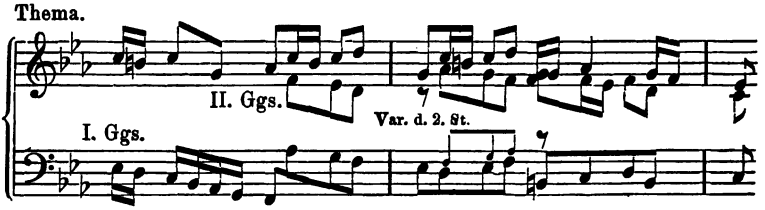


Auserdem wird in dieser Fuge von dem doppelten Contrapunkt des Themas und ersten Gegensatzes Gebrauch gemacht Takt 10—12, Gisdur, 14—16, aismoll, 42—44, 51—53.

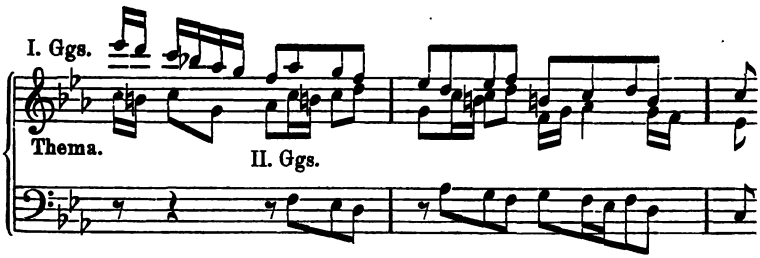
Eine ähnliche Anwendung des dreifachen Contrapunktes finden wir in der Cmollfuge desselben Werkes, I, 2. Der dieser zu Grunde liegende dreistimmige Satz nebst Umkehrungen folgt hier:



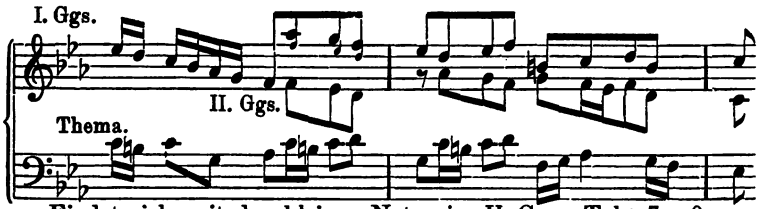
Findet sich Takt 20—22 mit unbedeutenden Varianten des II. Ggs.



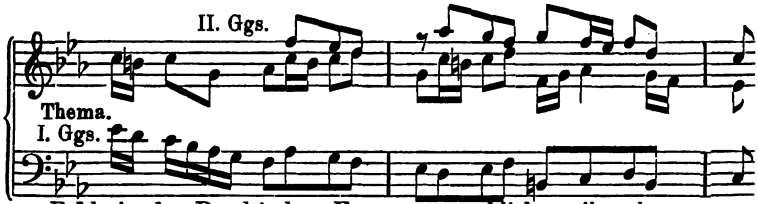
Findet sich mit den ziemlich bedeutenden Varianten der zweiten Stimme, welche hier durch kleine Noten angedeutet sind, Takt 11—13.



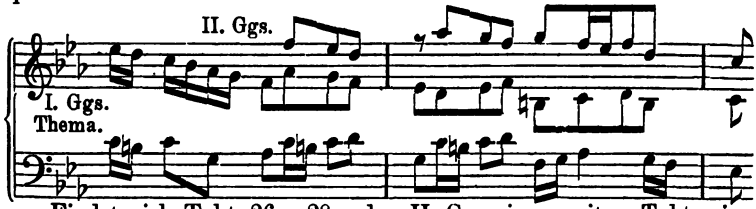
Findet sich, Takt 15—17, in Gmoll.



Findet sich, mit den kleinen Noten im II. Ggs., Takt 7—9.



Fehlt in der Bach'schen Fuge, vermuthlich weil unbequem zu spielen.



Findet sich Takt 26—28, den II. Ggs. im zweiten Takt eine Octave tiefer.

Es finden sich im wohltemperirten Klavier noch mehrere, auch vierstimmige Fugen, in denen das Thema und die beiden ersten Gegensätze mit einander einen dreifachen Contrapunkt bilden. **Der Schüler hat diese Fugen aufzusuchen, die betreffenden dreifachen Contrapunkte auszuziehen, und in allen ihren Umkehrungen zu notiren.**

Neunzehnte Aufgabe.

Zahlreiche dreifache Contrapunkte sind zu bilden, und mit Umkehrungen zu notiren.

Der dreifache Contrapunkt trägt zur Klarheit eines contrapunktischen Satzes viel bei, weil er Gelegenheit gibt, dieselben Stimmen öfter zu wiederholen, und dadurch besser einzuprägen. Auch erleichtert sein Gebrauch die Ausführung ungemein, weil er die Bildung immer neuer Contrapunkte erspart. Dafür ist denn auch freilich seine Herstellung allein um so viel schwerer.

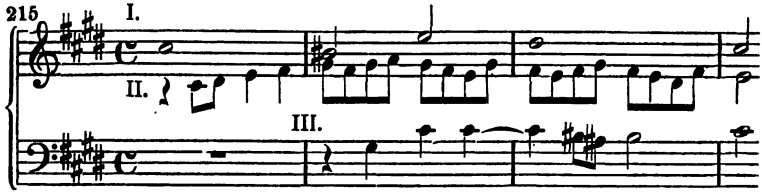
§ 27.

Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen.

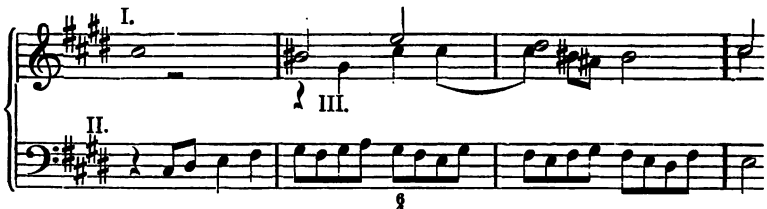
Von drei Themen, die als solche eine gewisse Selbständigkeit behaupten müssen, in den meisten Fällen auch einzeln durchgeführt werden, ehe sie zusammen wirken, muss jedes einzelne bedeutender sein, als ein blosser Gegensatz, wie sie zur vorigen Aufgabe gebildet wurden. Auch müssen sie sich rhythmisch scharf unterscheiden, damit sie im Zusammenwirken hinreichend von einander abstechen.

Die Aufgabe, drei Themata im dreifachen Contrapunkt zu bilden, ist daher auch noch schwerer als die vorige, so schwer, dass sich selbst die grössten Meister nur selten daran versucht haben. Das folgende Beispiel aus der Cismollfuge I, 4 des wohltemperirten Klaviers ist das vollendeteste Muster dieser Art.

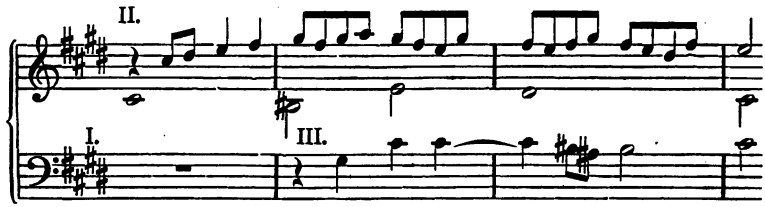
Im ersten Thema herrscht die ganze Note, im zweiten die Achtel-, im dritten die Viertelnote vor. Das Moment der Terz und Sexte gegen einen Ton (*his e* gegen *gis* figurirt) erscheint im zweiten Takt, der umkehrungsfähige dissonirende Accord (verminderte Dreiklang mit Vorhalt) im dritten Takt. (Vgl. S. 94).



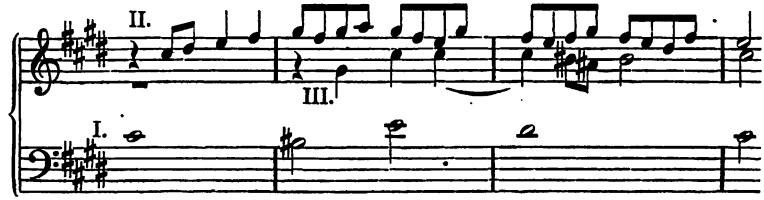
(Takt 48—51 mit bedeutend verkürztem Anfang in fismoll) (54—57 A) (59—62) (66—69).



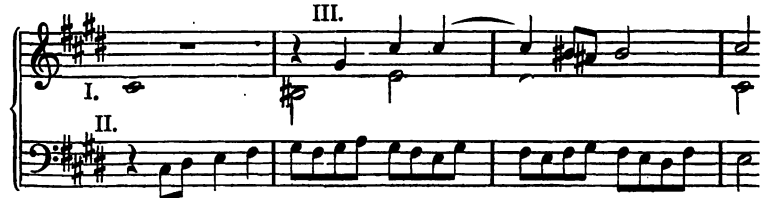
In diesem Beispiel (76—79) erkennt man den ersten Entwurf an dem Quartsextaccord. Doch mussten hier die Themata nach ihrem Auftreten in der Fuge numerirt werden.



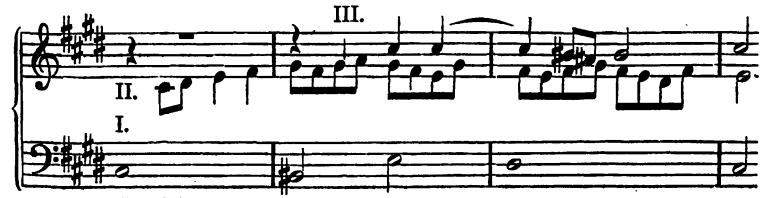
(85—88 etwas undeutlich).



(73—76) (81—84).



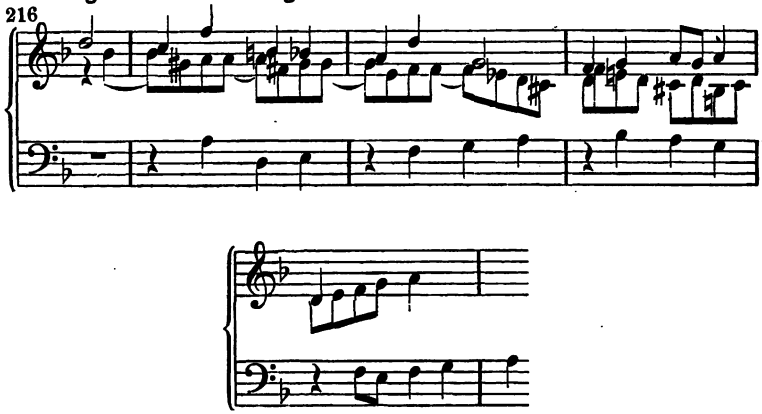
Kommt zufälligerweise nicht vor.



(51—54 fis).

Bilde zu den folgenden Themas im drf. Cp. aus Bach's Kunst der Fuge die Umkehrungen:

216.



Zwanzigste Aufgabe.

Bilde Verbindungen von drei Themen im dreifachen Contrapunkt
1) nach einander
2) gleichzeitig.

Bestimme die drei Themata und ihre Combinationen der Fis-Moll-Fuge im wohltmp. Kl. II.

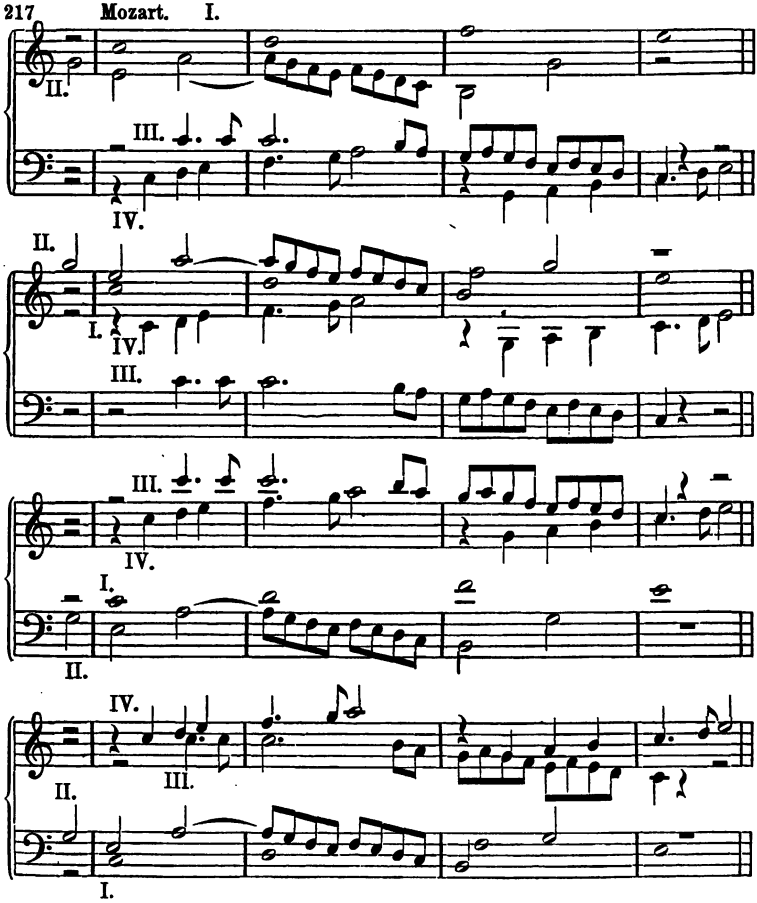
§ 28.

Der vierfache Contrapunkt der Octave

beruht auf denselben Grundsätzen, wie der dreifache. Einklang, Octave, Terz, Sexte, dissonirende Accorde, die in allen Umkehrungen verwendbar sind, bilden das harmonische Material. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Arbeiten in diesem Contrapunkt wird im Wesentlichen immer nur darin bestehen, an welcher Stelle man von der Terz und Sexte, und an welcher man von den dissonirenden Accorden Gebrauch macht. Bedenklichen Quartsextaccorden und Auflösungen entgeht man durch die Vieldeutigkeit der harmoniefreien Töne in der Figuration. Das vortrefflichste Beispiel dieser Art von Contrapunkt, welches alle Bedingungen und Vortheile desselben er-

schöpft, liegt dem berühmten Finale von Mozarts grosser Cdur-(Jupiter-) Sinfonie zu Grunde. Mozart bedient sich dabei als harmonischen Motiv's der zusammengesetzten Cadenzformel: Tonica, Unterdominante (Nebenseptimenaccord auf der Secunde), Dominantseptimenaccord, Tonica.

217 Mozart. I.

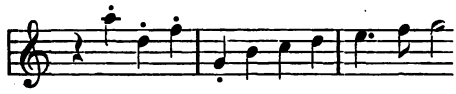


Kein anderes Organ als das grosse Orchester mit seinen so ganz verschiedenen Klangcharakteren war im Stande diese vier Themen, welche rhythmisch und melodisch die grösstmögliche Verschiedenheit zeigen, deutlich erkennbar mit einander durchzuführen. Uebrigens liegt in diesem einen Beispiel die Weisheit der Jahrhunderte har-

monischer Musik: denn Mozart hatte in frühester Jugend den strengen Satz studiert, auch davon in Rom, noch als Knabe, ehrenvolles Zeugniss abgelegt; ausserdem war ihm das Rameau'sche Tonsystem in Fleisch und Blut übergegangen; und aus jenem Wissen und diesem Wesen schuf er — vermuthlich nach jahrelanger geistiger Vorarbeit — diese thematische Combination, die, als einzelner Fall so sehr für das ganze Princip steht, dass jede andere derartige Arbeit immer nur eine Copie dieser einen, oder aber misslungen sein wird. Ein Takt mit der Terz und Sexte, zwei dissonirende Accorde, die in einander übergehen, und der Schluss mit der Terz werden immer die harmonischen Momente solcher Arbeiten bleiben, die wir übrigens auch an dem Bach'schen Tripelthema, N. 215, beobachten können.

Die Vertheilung dieser Momente und ihr rhythmisches Verhältniss bleibt allerdings, ebenso wie die Grenzen der Modulation, Sache der freien Entschliessung des Componisten.

In der obigen Anführung sind nur die vier Hauptversetzungen gegeben. Bekanntlich gestattet der vierfache Contrapunkt überhaupt vierundzwanzig Versetzungen. In Mozarts Composition erscheint noch ein fünftes (Neben-) Thema:

218 

welches aber, seiner Unselbständigkeit wegen, nur als beibehaltner Gegensatz zu betrachten ist.

Einundzwanzigste Aufgabe.

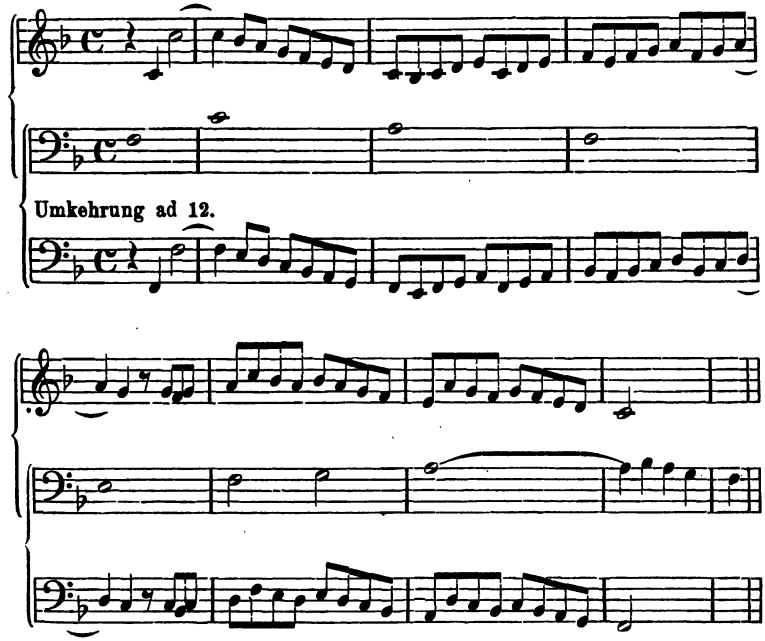
Bilde nach dem Mozart'schen Vorbild einige vierfache Contrapunkte der Octave für Streichinstrumente, sowie einige desgleichen für Vocalsatz.

§ 29.

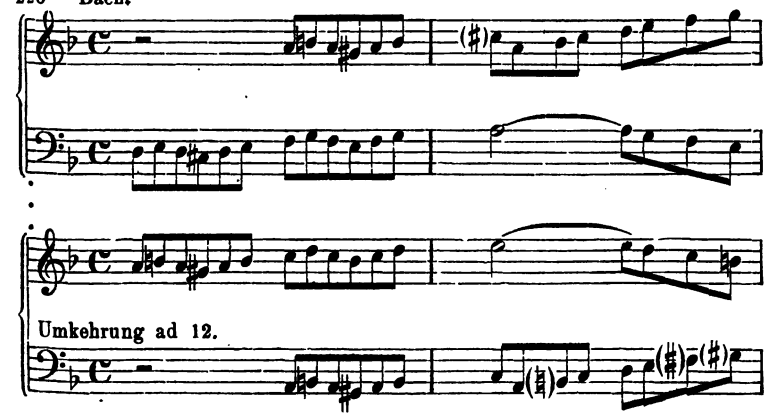
Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte.

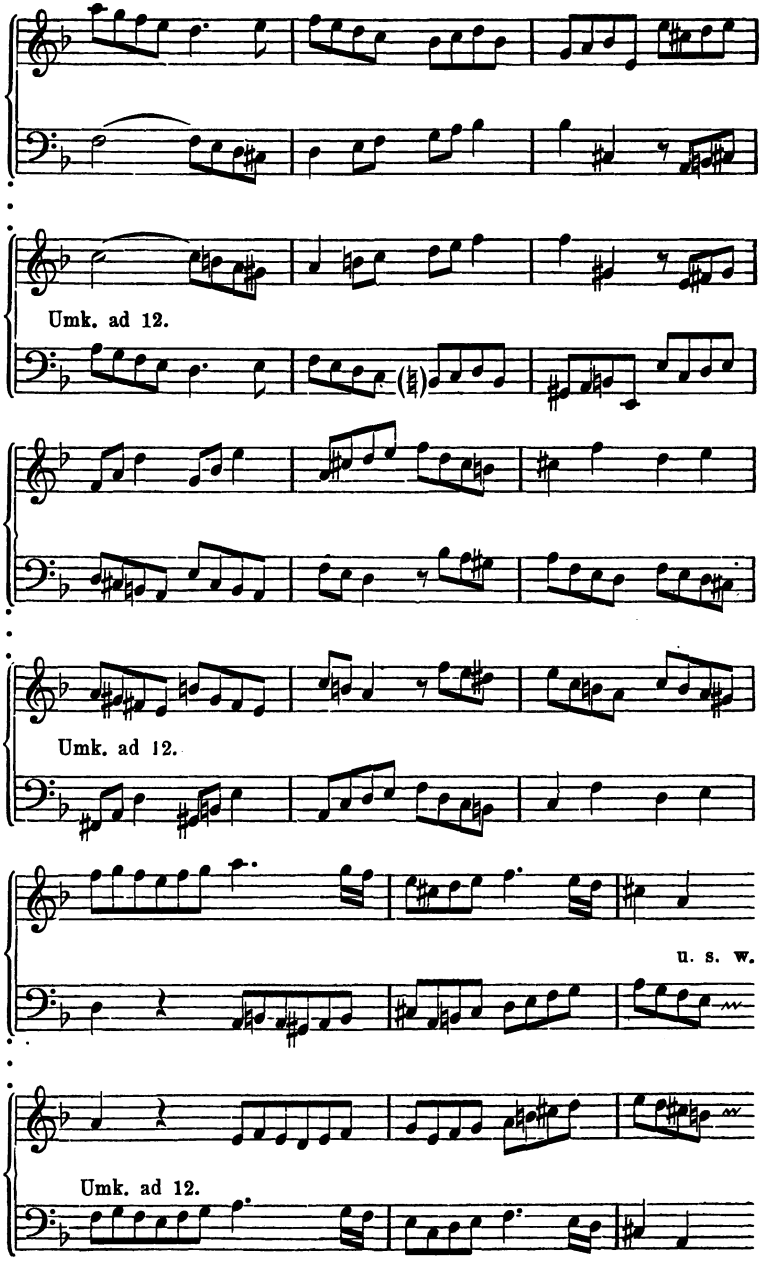
Der doppelte Contrapunkt der Duodecime:

219 Bach.



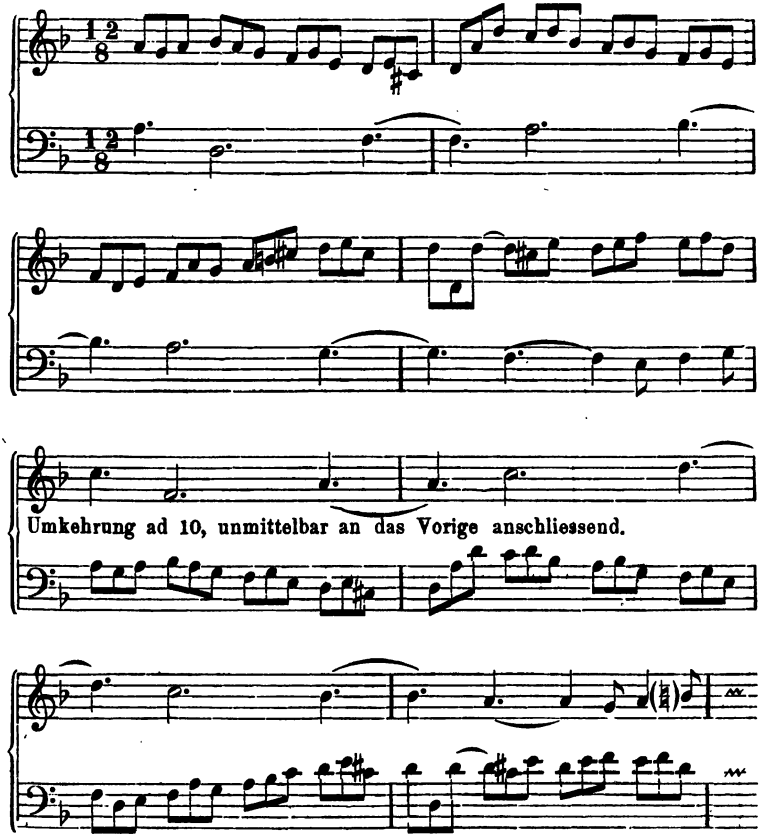
220 Bach.




Umk. ad 12.
Umk. ad 12.
u. s. w.
Umk. ad 12.

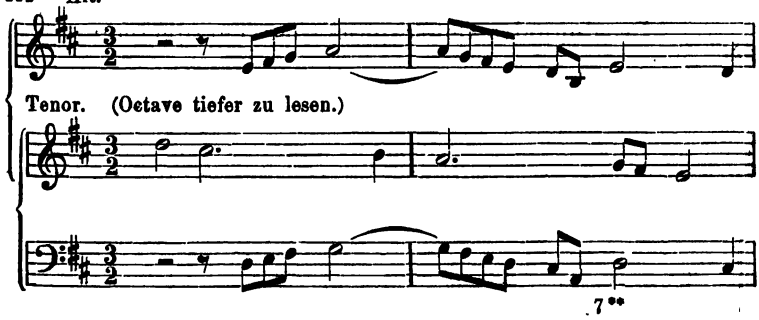
Der doppelte Contrapunkt der Decime:

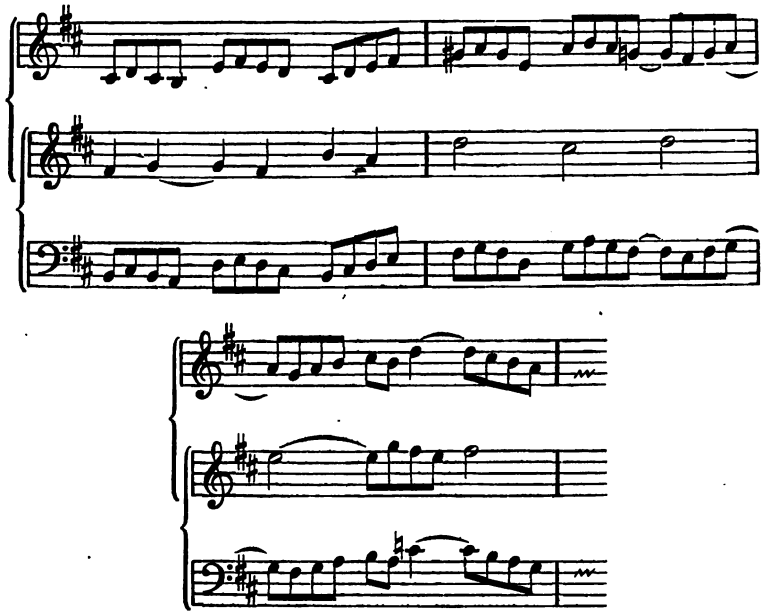
221 Bach.



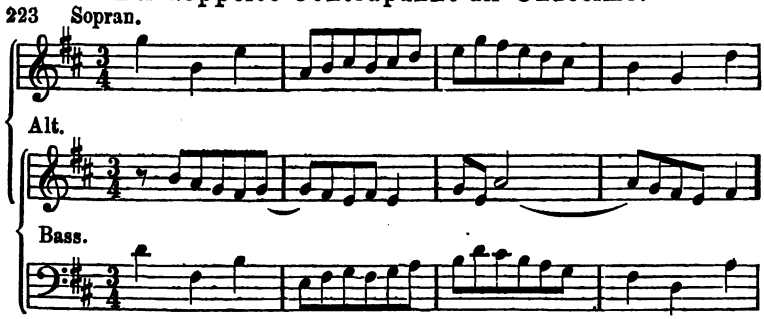
Der doppelte Contrapunkt der None:

222 Alt.

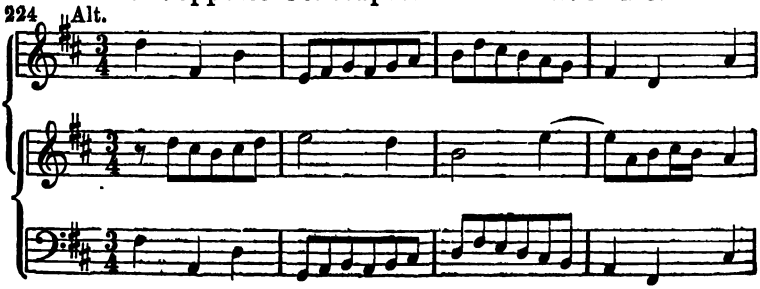




Der doppelte Contrapunkt der Undecime:



Der doppelte Contrapunkt der Terzdecime:



Man bedient sich zur Herstellung dieser Contrapunkte immer einer Hülfslinie, welche das Resultat der Umkehrung sofort vor die Augen bringt, aber **nicht** einer Hülfslinie für den zu setzenden Contrapunkt, — den man also gleichzeitig doppelt schreiben müsste — sondern einer Hülfslinie des **gegebenen Themas**, welche die Lage desselben in der Umkehrung veranschaulicht.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

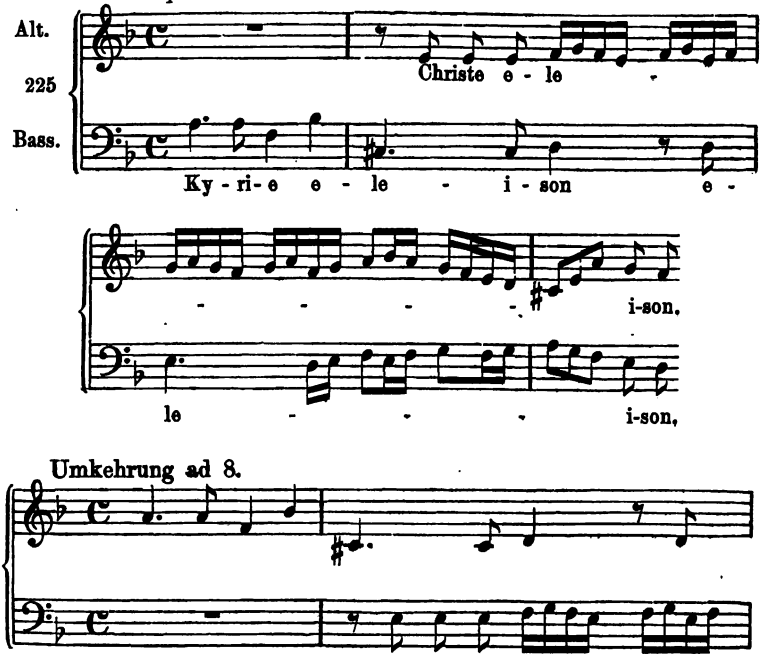
Bilde nach den hier gegebenen Beispielen derartige Contrapunkte mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

§ 30.

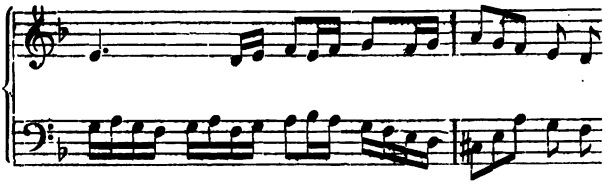
Combinirte Contrapunkte.

Contrapunkt der Octave und Duodecime verbunden:

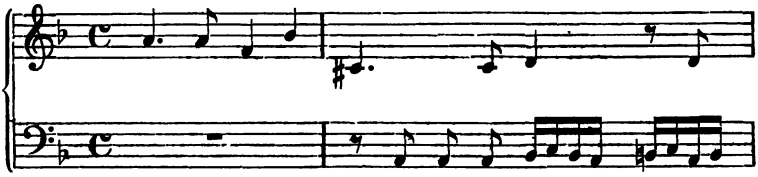
Mozart. Requiem.

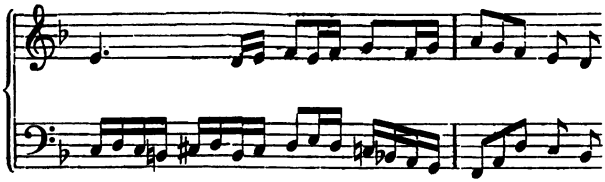


Umkehrung ad 8.

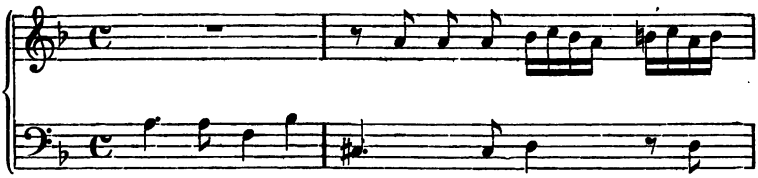


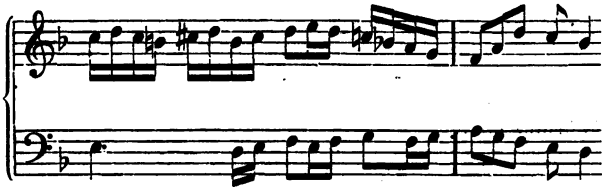
Umkehrung ad 12.





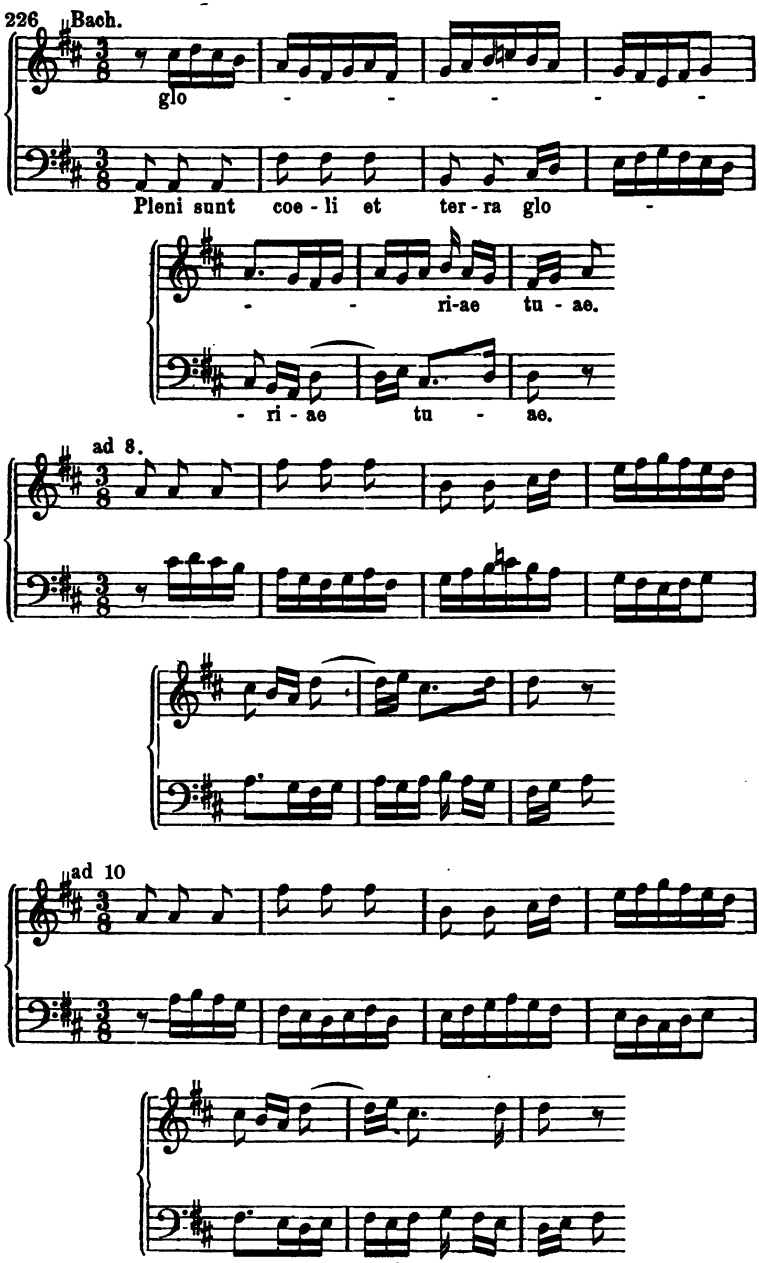
Letztere Umkehrung lässt wieder eine Umkehrung ad 8 zu:



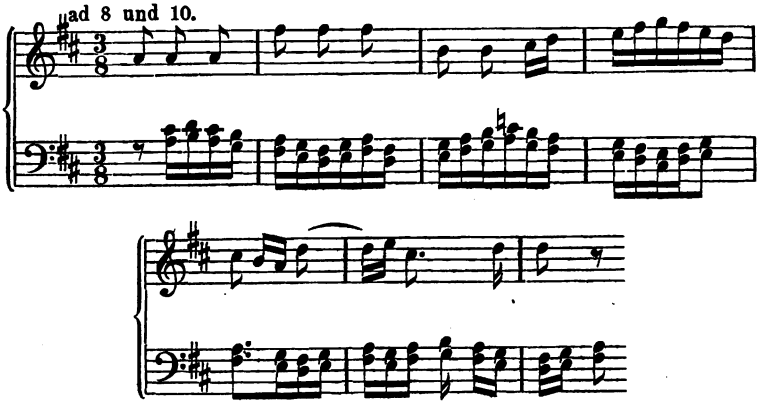


Die Herstellung dieses Contrapunktes geschieht, wie im strengen Satz, durch den Gebrauch zweier Hülfslinien.

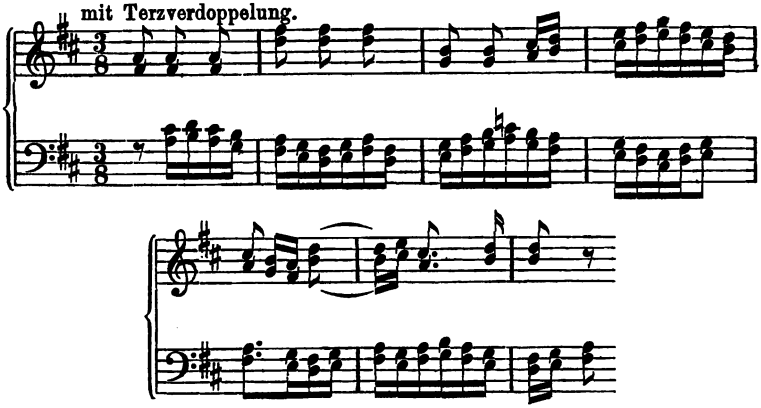
Contrapunkt der Octave und Decime verbunden:


226 Bach.
glo - - - - -
Pleni sunt coe - li et ter - ra glo -
- - ri-ae tu - ae.
- ri - ae tu - ae.
ad 8.
ad 10

ad 8 und 10.

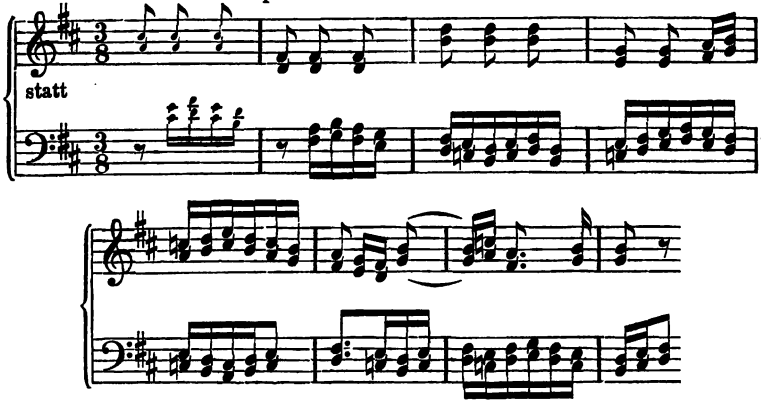


mit Terzverdoppelung.

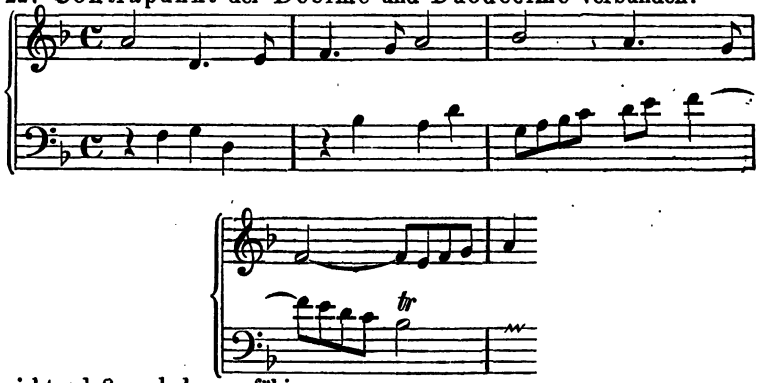


Versetzt und transponirt.

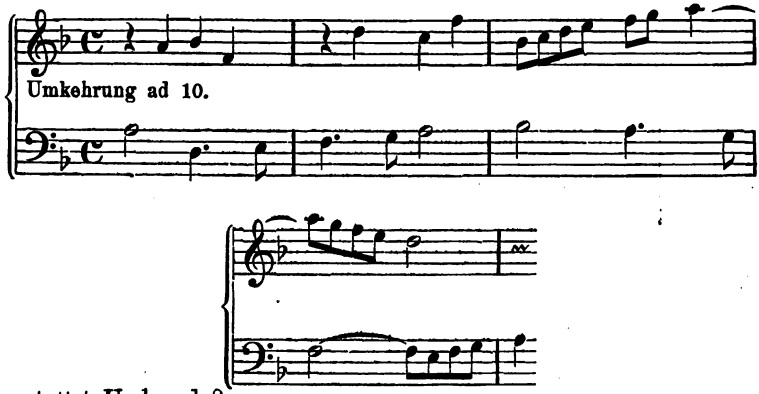
statt



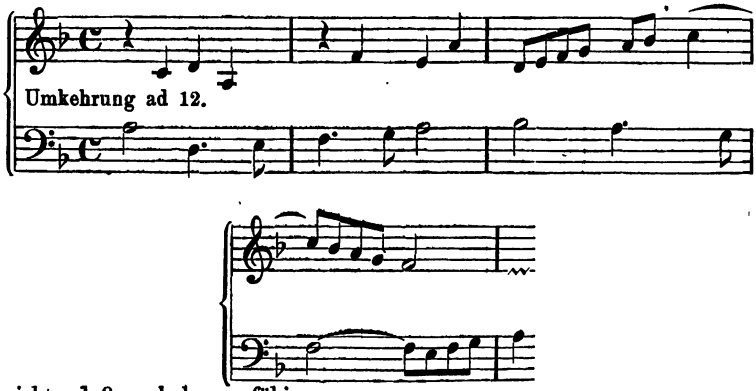
227 Contrapunkt der Decime und Duodecime verbunden:



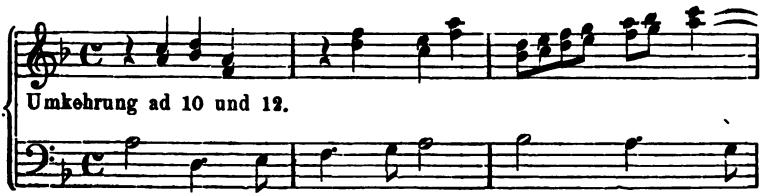
nicht ad 8 umkehrungsfähig.

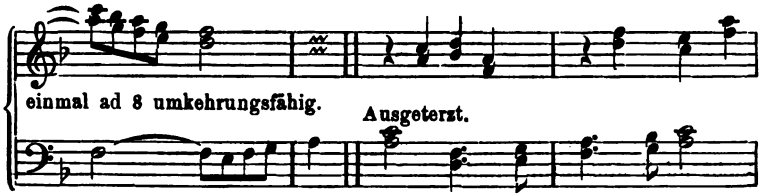


gestattet Umk. ad 8.

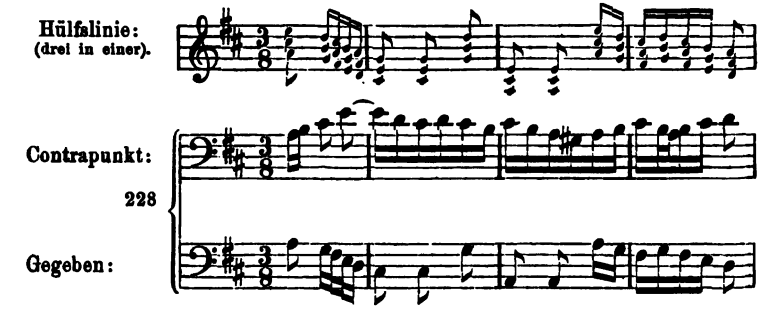


nicht ad 8 umkehrungsfähig.

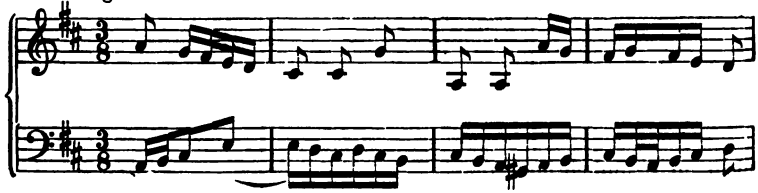


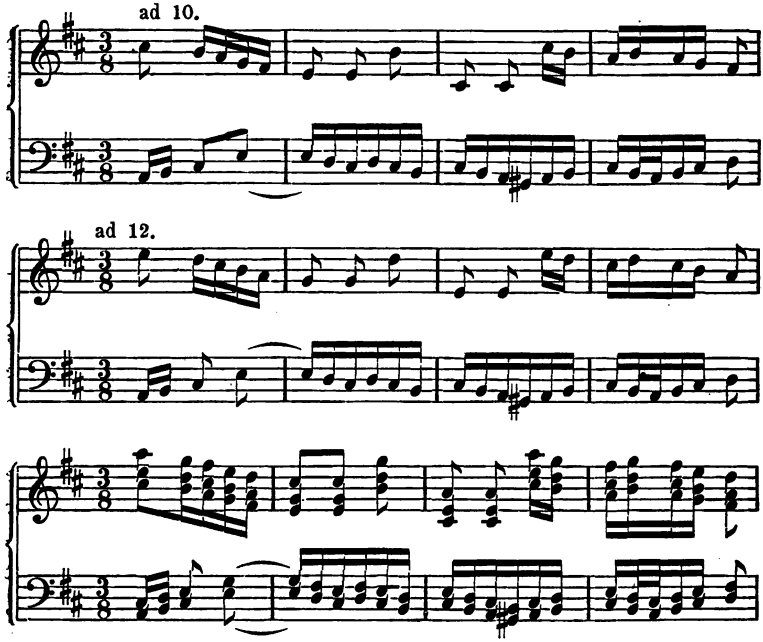


Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verbunden:



Umkehrung ad 8.





Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Beispielen mit Anwendung von Hülfslinien combinirte doppelte Contrapunkte.

§ 31.

Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon.

Schreibt man einen zweistimmigen Canon im doppelten Contrapunkt, so gewinnt man den Vortheil, ihn in umgekehrter Stimmordnung wiederholen zu können.

In Bach's Kunst der Fuge findet sich ein Canon in der Vergrösserung und Gegenbewegung: „Canon per augmentationem in motu contrario". In diesem Canon ahmt der Bass die ersten 24 Takte des Sopranes in 48 Takten nach, und beginnt dann sofort seinerseits die kleinere Gestalt des Themas, die nun vom Sopran in

der Vergrösserung nachgeahmt wird. So zerfällt also der Canon in zwei grosse Theile, deren zweiter die Umkehrung ad 8 des ersten ist. Im ersten Theil aber hört für den Sopran mit dem Eintritt des 25. Taktes die Canonik auf, und ist die Stimme desselben nichts weiter, als ein freier — doppelter — Contrapunkt, der den, seinen Canon zu Ende führenden, Bass begleitet. Dasselbe geschieht im zweiten Theil im umgekehrten Verhältniss der Stimmen. Der Canon ist also nicht unendlich, sondern wird zweimal unterbrochen. (Die Wiederholung in der Umkehrung ad 8 schliesst beim Eintritt des drittletzten Taktes.)

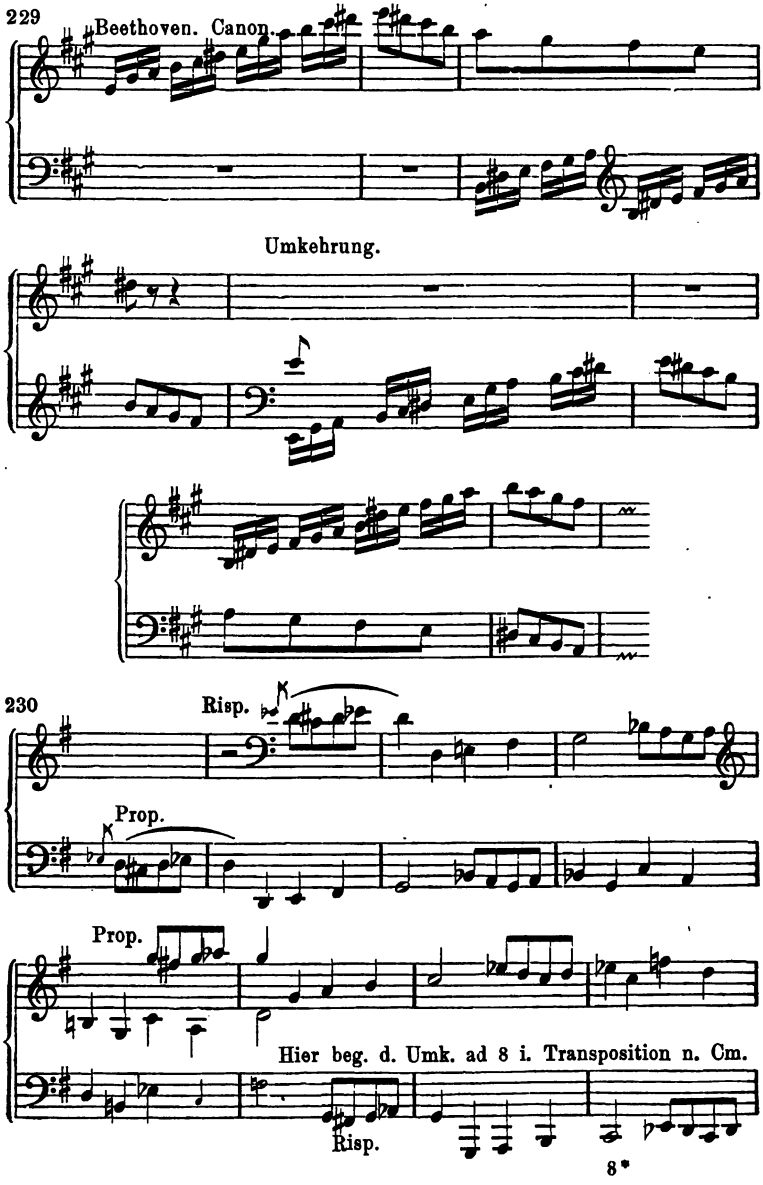
Der in demselben Werke folgende Canon in der Octave ist dagegen unendlich und wird bis zur letzten Note nachgeahmt. Eine Umkehrung enthält er aber gar nicht, ist also dem einfachen Contrapunkt zuzuschreiben.

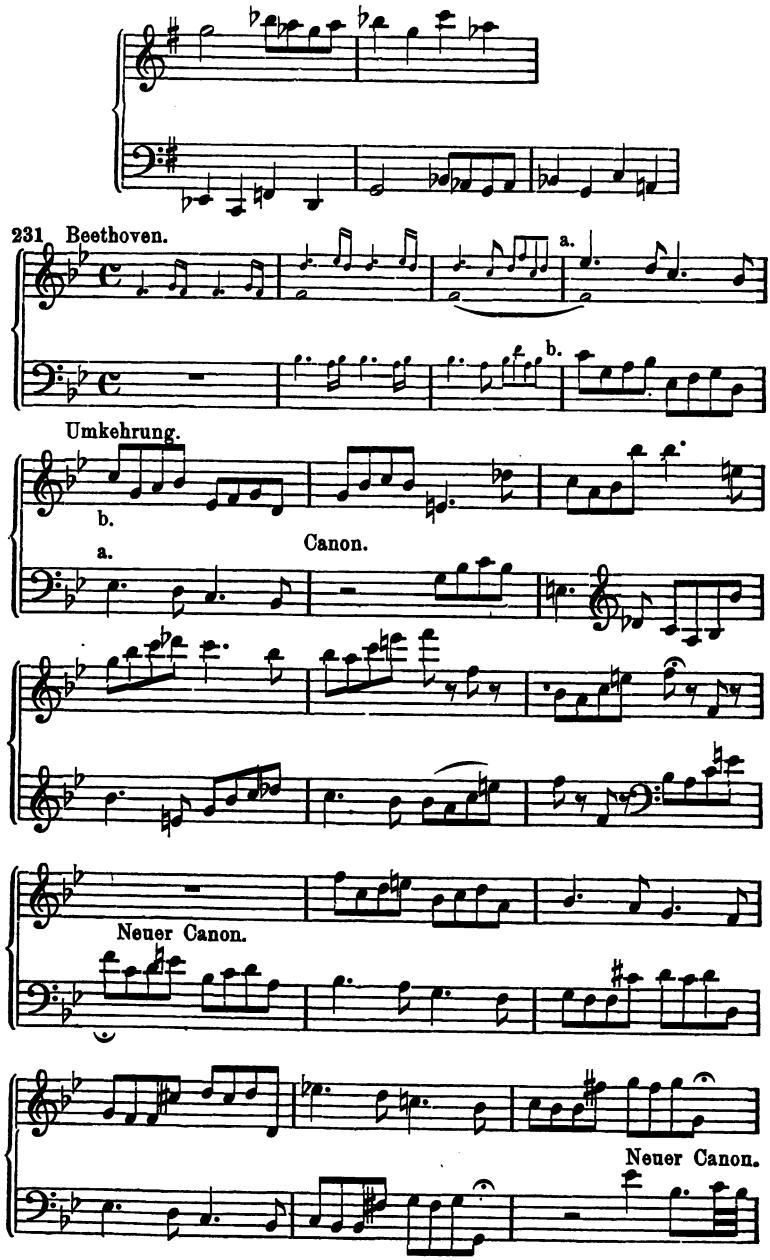
Der „Canon alla Decima" ist im Contrapunkt der Decime geschrieben. Mit dem vierzigsten Takt beginnt die Umkehrung der ersten 39 Takte in der Decime; dieselbe schliesst mit dem achtundsiebzigsten Takt. Der angehängte Schluss im Viervierteltakt ist frei. Nicht zum Canon gehören, sondern einen freien Contrapunkt, — behufs Einführung der Umkehrung des Ganzen ad 10, — bilden die vier Takte der Bassstimme, Takt 40—43, welche den Contrapunkt zu den ersten Takten der Umkehrung bilden. Doch bildet schon der dritte viertaktige Abschnitt Takt 9—12 dieses Canons die Umkehrung ad 10 des zweiten Abschnittes Takt 5—8, ein Verhältniss, welches sich selbstverständlich in der allgemeinen Umkehrung zwischen den correspondirenden Abschnitten, Takt 48—51 zu 44—47, wiederholt. Unterbrochen wird also hier die Canonik ebenfalls, wie in dem Vergrösserungscanon, und ein mit vollkommener Consequenz durchgeführter Canon liegt auch hier nicht vor.

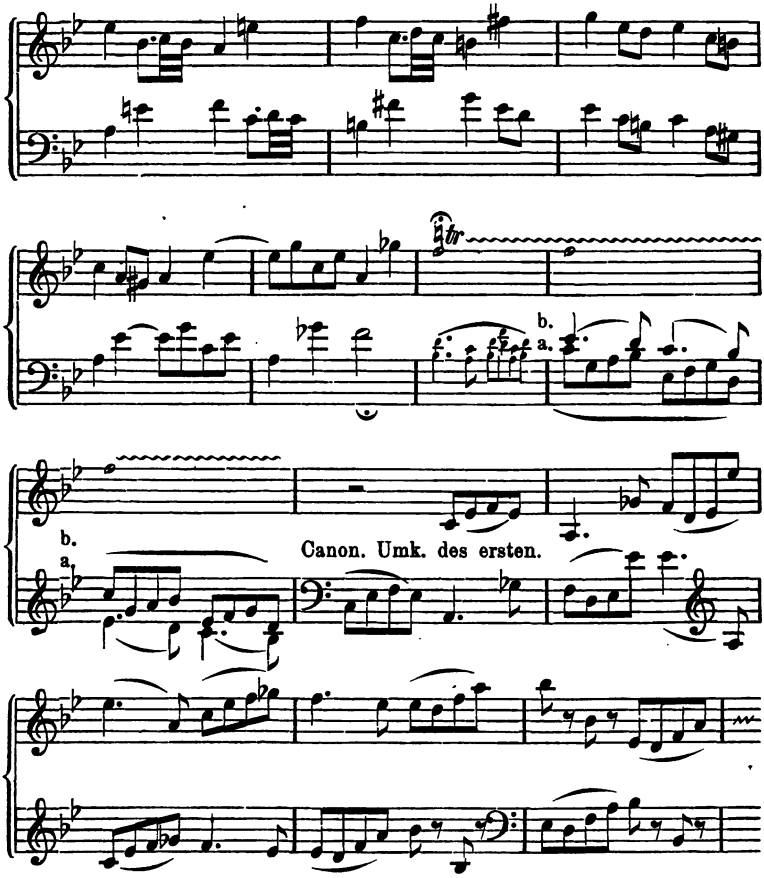
Der folgende: „Canon alla Duodecima" ist zwar durch Wiederholungszeichen unendlich gemacht, kann aber dennoch nicht als unendlicher Canon betrachtet werden, weil die Canonik ebenfalls, und zwar innerhalb dieses Wiederholungzeichens, unterbrochen wird. Der Canon zerfällt ebenfalls in zwei Hälften, von denen die zweite die Umkehrung ad 12 der ersten bildet.

Mit Ausnahme des zweiten in der Octave, haben wir hier also überhaupt keine Canon's, sondern Musikstücke (Fugen?) welche auf einem Canon beruhen, vor uns.

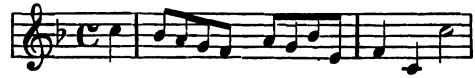
Ein freier Gebrauch des umkehrungsfähigen Canons ist bei den Meistern des thematischen Stiles sehr häufig. Hier einige Beispiele von Beethoven:




231 Beethoven.
a.
b.
Umkehrung.
b.
a.
Canon.
Neuer Canon.
Neuer Canon.



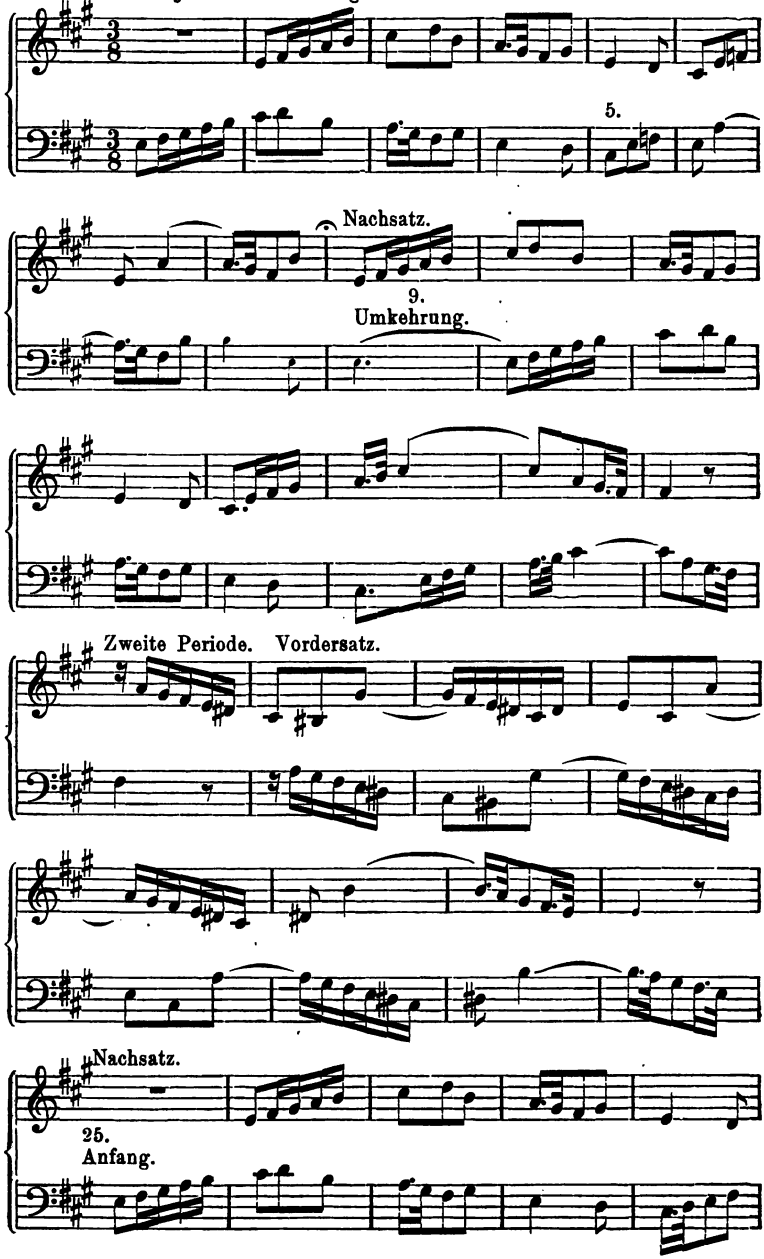
Unter den Klaviersonaten Mozarts bietet die Sonate:

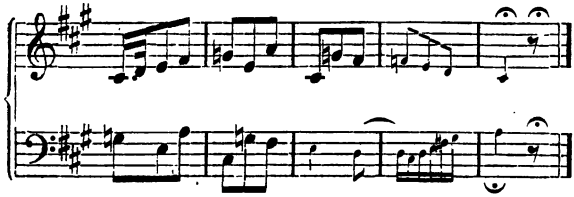


zahlreiche und interessante contrapunktische Combinationen, ebenso desselben Meisters Fantasien zu vier Händen.

Ein besonders anziehendes Beispiel eines zweistimmigen freien Canons mit zwei Füllstimmen, der von der Umkehrung Gebrauch macht, liefert das „Pastorale“, No. IV der soeben erschienenen „Sechs Klavierstücke von Fr. Kiel, op. 72.“ Hier folgt der ausgezogene Canon ohne Füllstimmen:

233 Kiel. *Allegretto.* Zweitheilige Liedform. Erste Periode. Vordersatz.





Der Canon wird hier zweimal unterbrochen, einmal im neunten Takt behufs Umkehrung der ersten fünf Takte, einmal im fünfundzwanzigsten, um wieder in den Anfang zurückzuführen, im Nachsatz der zweiten Periode.

Zur Herstellung drei- und mehrstimmiger Canons bedarf man der Umkehrungsformen, wenn die Stimmen im Verlaufe ihre gegenseitige Lage wecheln. Welche Contrapunkte man braucht, hängt immer von der besonderen Beschaffenheit — der Reihenfolge der Stimmen, den Intervallen der Nachahmung — der Aufgabe ab. Die Anwendung der Hülfslinie erleichtert die Arbeit. Hat man eine oder mehr Stimmen über der Stimmenzahl des Canons zur Verfügung, so braucht man es mit der Umkehrungsfähigkeit desselben nicht so genau zu nehmen, da man harmonische Lücken, Quartsextaccorde und andere Mängel des Satzes durch die Füllstimme leicht decken kann.

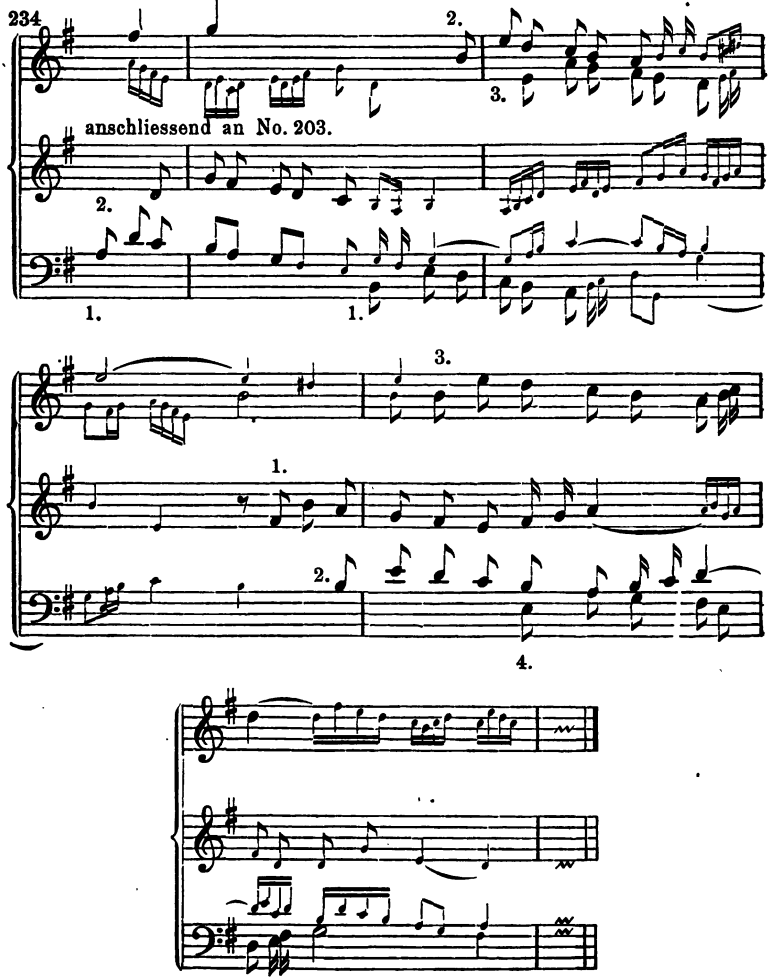
Mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten sind ihrer Schwierigkeit wegen höchst selten. Am häufigsten finden sie sich als Engführungen und Zwischensätze in Fugen.

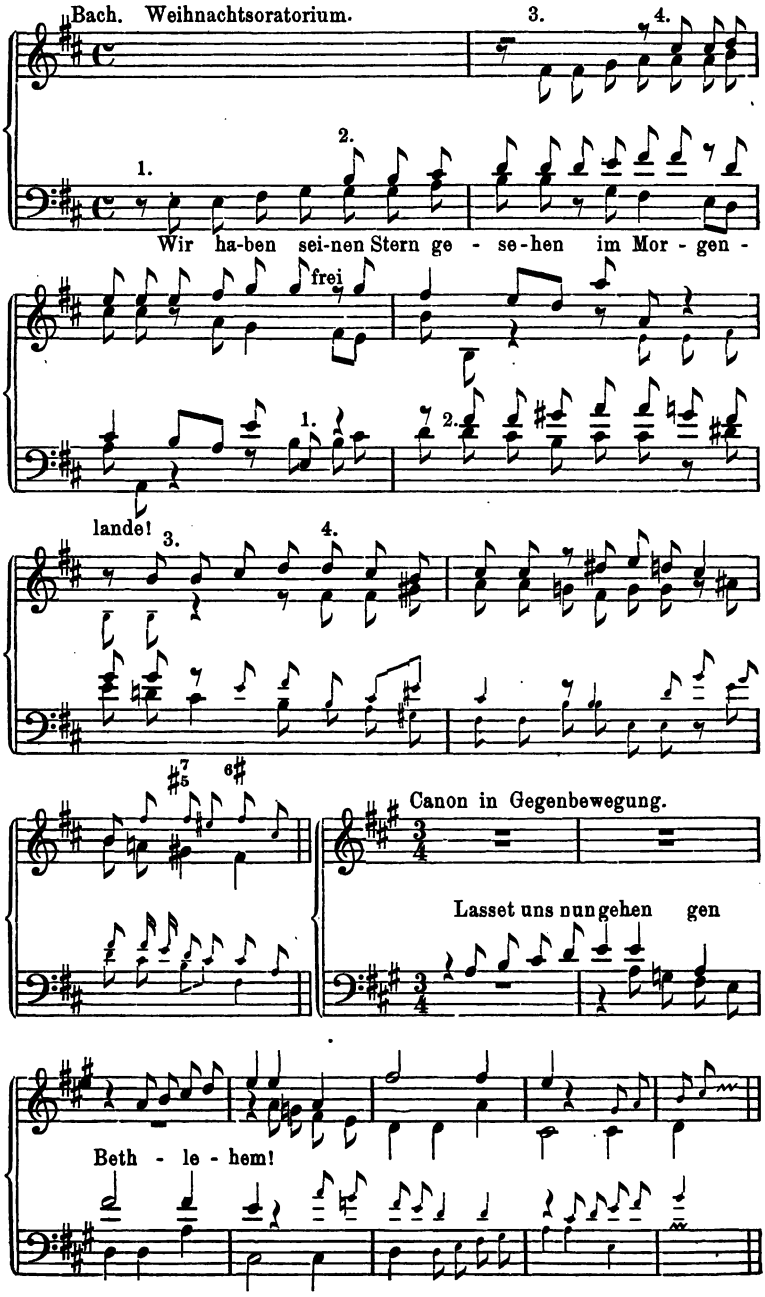
Der Gewinn, der aus der Uebung der Umkehrungsformen für alle Arten des Canons hervorgeht, besteht eben darin, dass der Schüler jetzt die Bedingungen jeder ihm gestellten Aufgabe richtig erkennen, die Schwierigkeit ihrer Herstellung beurtheilen, und darauf die Ausführung ablehnen, oder auf die richtige Art angreifen kann.

Es wird für den Schüler vom grössten Nutzen sein, Canons von **Klengel**, **Clementi** (Gradus ad parnassum und anderwärts), **Kiel** (diese besonders ausgezeichnet durch glückliche Melodik) in Bezug auf die, aus der jedesmaligen Aufgabe sich ergebende contrapunktische Technik sorgfältig zu prüfen.

Unter den Engführungen, welche § 14 mitgetheilt sind, stehen mehrere im doppelten Contrapunkt, z. B. ist gleich das erste Muster (No. 153) umkehrungsfähig. Es war keinegswegs erforderlich, an jener Stelle desshalb diese Sätze nicht anzuführen, zumal im zweistimmigen Satz, wo sich ja die Umkehrungsfähigkeit schon dann ergibt, wenn man Quartenparallelen vermeidet, und die Consonanz der Quinte stufenweise fortschreiten lässt. Daher ergeben sich so häufig doppelte Contrapunkte zufällig.

Engführung zwei- bis vierstimmig aus der ersten Motette von Seb. Bach.




Bach. Weihnachtsoratorium.
1.
2.
3.
4.
Wir ha-ben sei-nen Stern ge - se-hen im Mor - gen -
frei
lande!
Canon in Gegenbewegung.
Lasset uns nun gehen gen
Beth - le - hem!

Vierundzwanzigste Aufgabe.

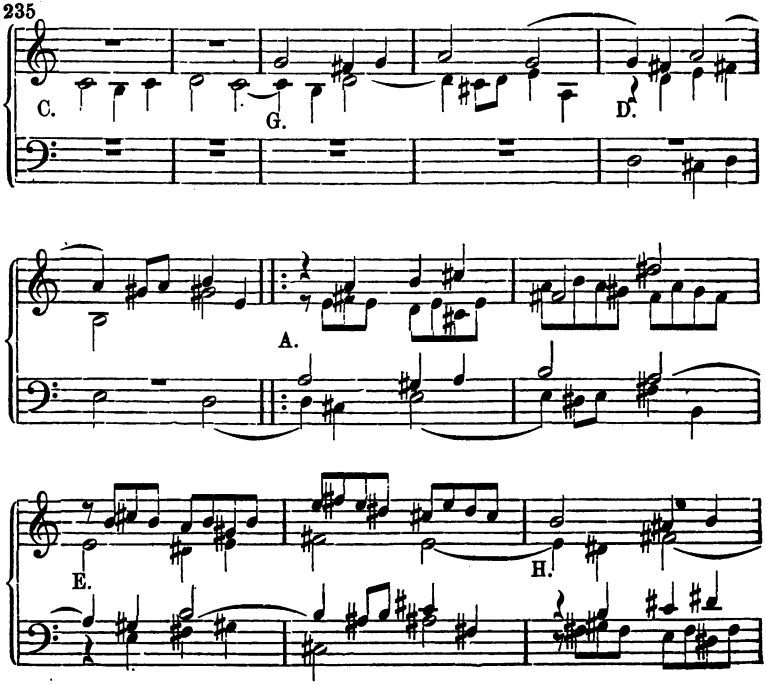
Bilde nach diesen Beispielen kurze mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten, gleichsam Engführungen von Fugenthemas.

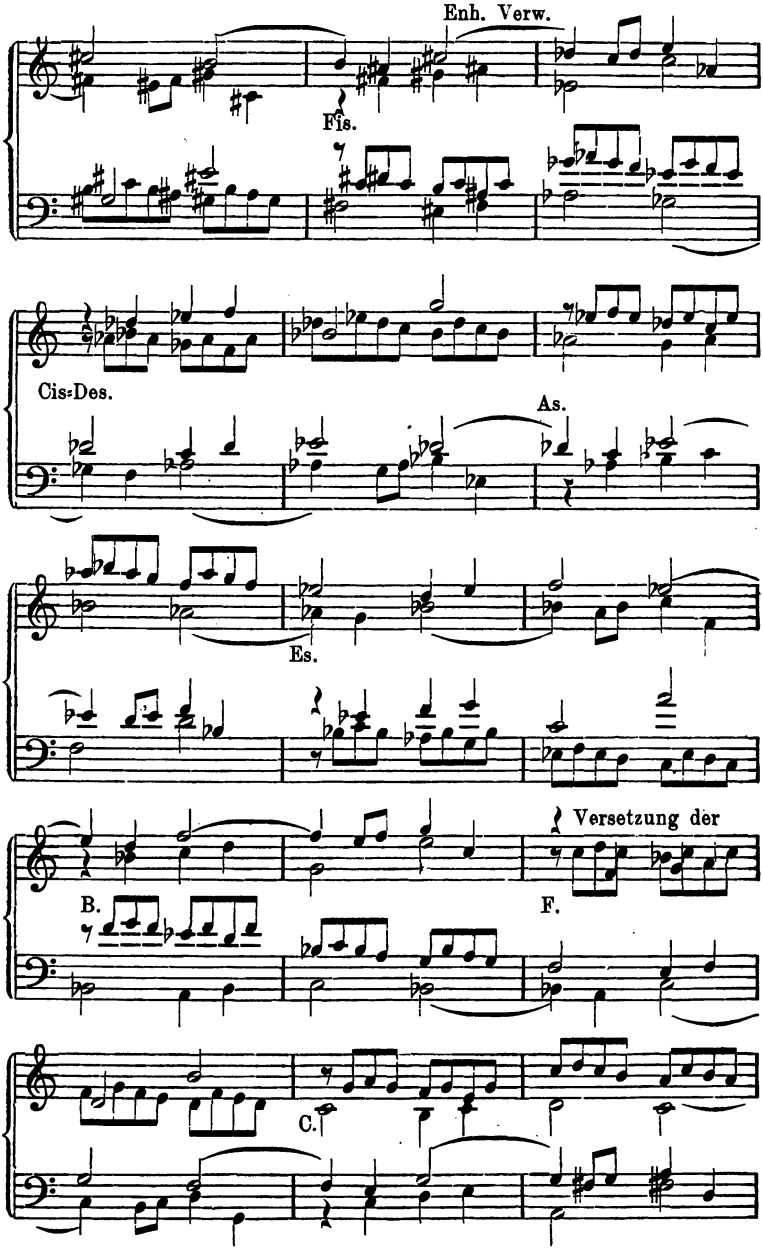
§ 32.

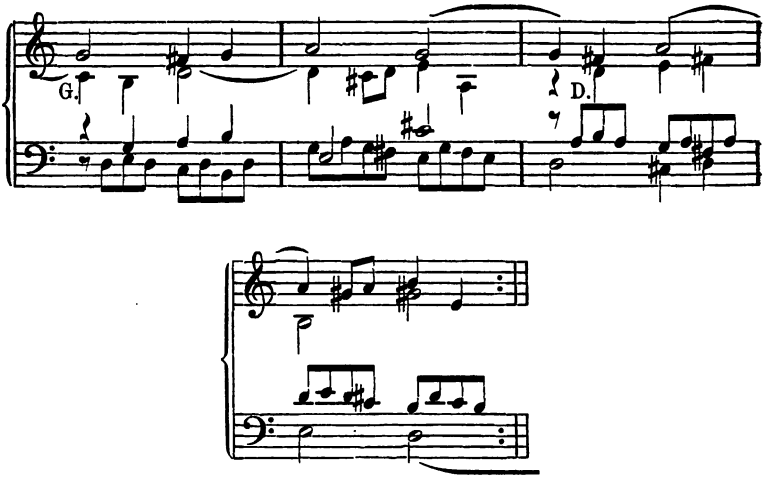
Der Zirkelcanon — Canon per tonos —

ist ein Canon, dessen Thema in der Nachahmung durch den Kreis der Tonarten geführt wird im Quinten- oder Quarten-Zirkel. In der Composition wird er stets fragmentarisch gebraucht, weil seine Durchführung durch alle zwölf Tonarten ganz und gar den Charakter eines mechanischen Kunststückchens selbstgefälliger Schulweisheit an sich tragen würde. Der umkehrungsfähige Contrapunkt ist zur Durchführung des Zirkelcanons unentbehrlich; bei ungrader Stimmordnung tritt die Umkehrung von vornherein in Kraft.

235

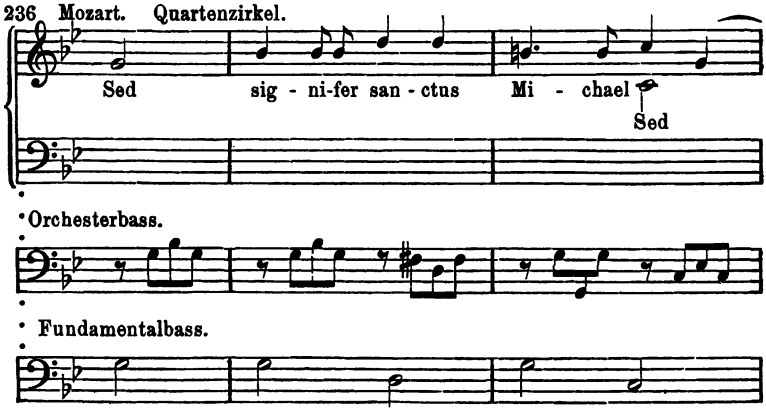


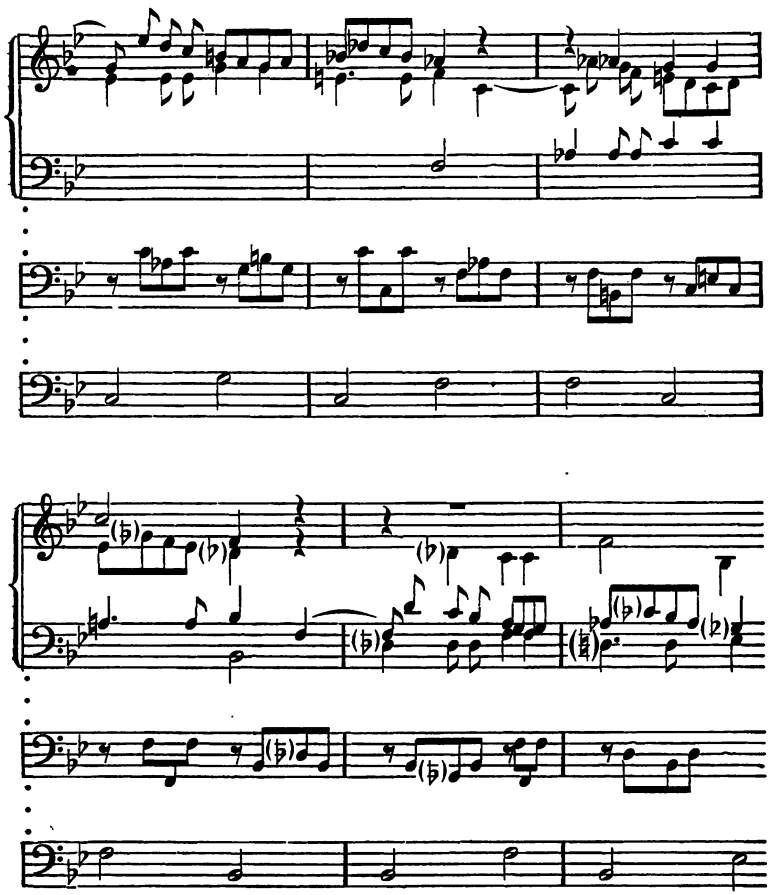

Enh. Verw.
Fis.
Cis=Des.
As.
Es.
Versetzung der
B.
F.
C.



Man kann natürlich auf jede beliebige Sequenz, (Harmonielehre § 52) welche eine melodische Fassung zulässt, einen Zirkelcanon gründen. Verbindet das Motiv einer solchen Sequenz entlegnere Tonarten, so durchmisst man den Quinten- oder Quarten-Zirkel um so schneller. Führt z. B. das Thema des Canons von Cdur bis Esdur, und setzt die zweite Stimme in Asdur ein, so führt diese schon bis Cesdur (=Hdur), die dritte setzt in Edur ein, und mit dem Einsatz der vierten, Cdur, wäre der Kreis schon geschlossen.

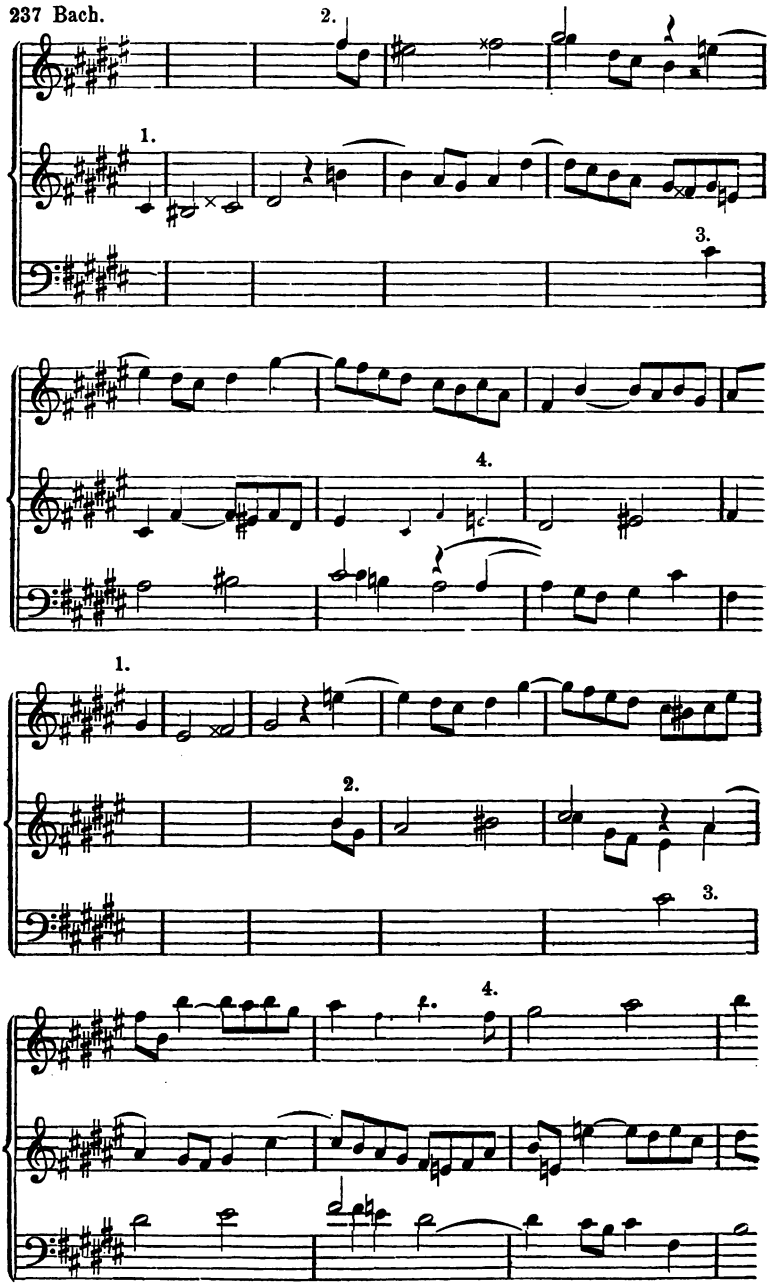
236 Mozart. Quartenzirkel.





Der vorstehende Canon aus Mozarts Requiem geht durch vier Tonarten des Quartenzirkels, wechselt aber zuletzt das Tongeschlecht, indem er an die Stelle von bmoll: Bdur setzt. Der folgende freie Zirkelcanon bildet eine Episode in der Fisdurfuge, Wtp. Kl. II, welche zwei Zwischensätze ausfüllt. Die Abweichungen von der Strenge der Nachahmung sind zum Theil dem Klaviersatz zu Liebe geschehen. In allen contrapunktischen Arbeiten für Klavier verlangt die beschränkte Technik dieses Instrumentes besondere Rücksicht.

237 Bach.



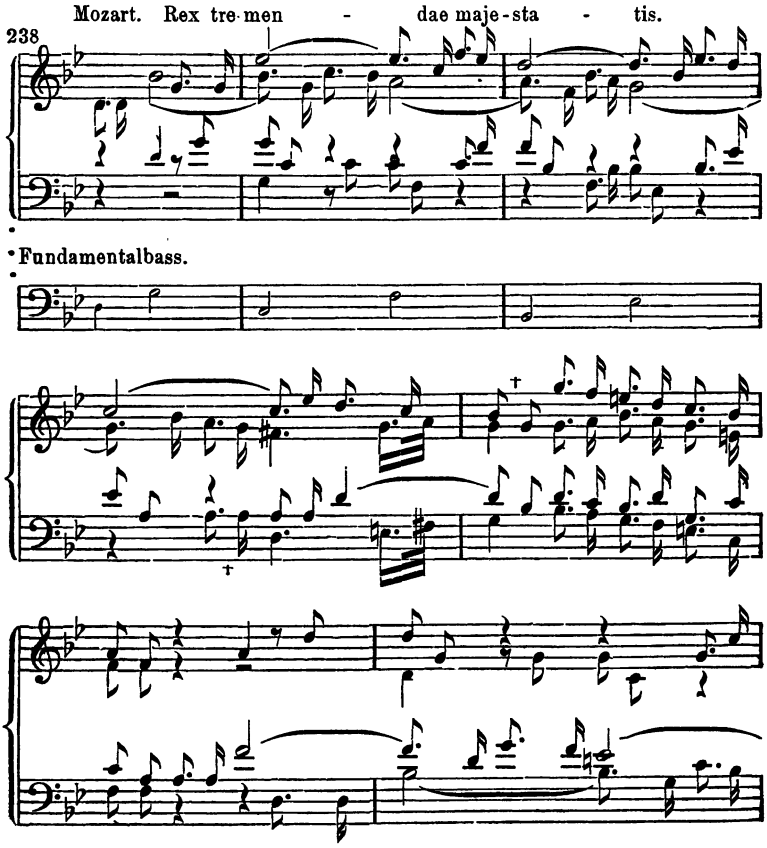
Fünfundzwanzigste Aufgabe.

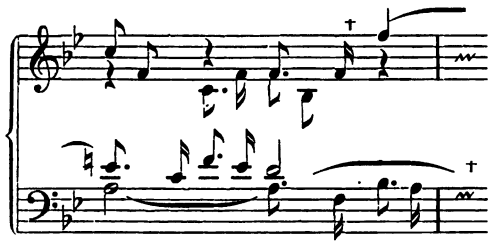
Zirkelcanons.

§ 33.

Der Doppelcanon.

Der Canon mit zwei Proposten (zwei Themen, Doppelthema,) Doppelcanon genannt, verlangt ebenfalls häufig die Anwendung umkehrungsfähiger Contrapunkte. Wieweit dies der Fall ist, ergibt sich jedesmal aus der Aufgabe. Der folgende Doppelcanon aus Mozarts Requiem gründet sich auf eine Sequenz leitereigener Septimenaccorde (wie der untergesetzte Fundamentalbass erläutert), und wird vom sechsten Takte an in einer Umkehrung wiederholt.

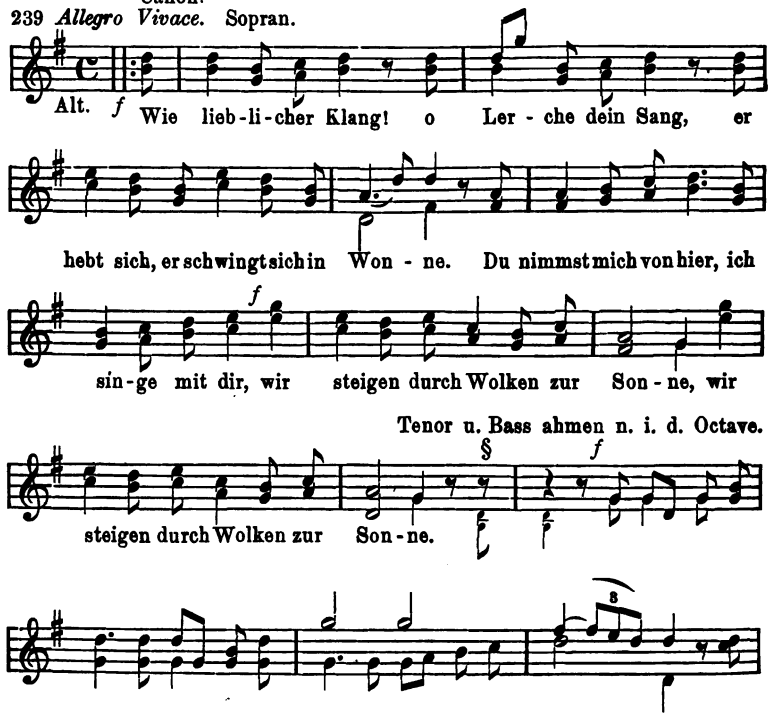


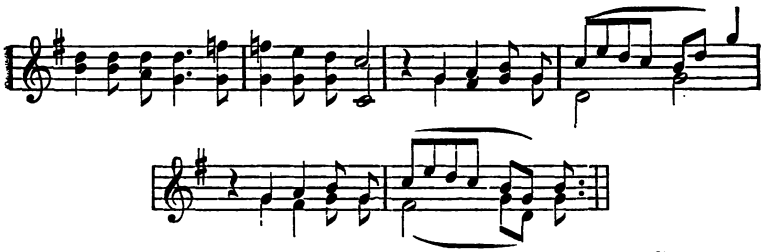


Dem Doppelcanon verwandt ist der Canon mit zweistimmiger Proposta, vom eigentlichen Doppelcanon nur dadurch unterschieden, dass die eine der beiden zuerst auftretenden Stimmen sich nur harmonisch begleitend, nicht contrapunktisch selbständig verhält. Der folgende unendlich canonische Liedsatz von Mendelssohn, ein eigentlicher Gesellschaftscanon, bietet ein zierliches Beispiel dieser Gattung. Nach der folgenden einzeiligen Notation soll es der Schüler sich partiturmässig aufschreiben.

Mendelssohn Op. 48, 2.
Canon.

239 *Allegro Vivace.* Sopran.





Nach beliebiger Zahl von Wiederholungen folgt freie Coda.

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Einige Doppelcanons.

§ 34.

Die contrapunktische Variation.

Auch in der contrapunktischen Variation wird von den umkehrungsfähigen Contrapunkten — vorzugsweise in kurzen Sätzchen — Gebrauch gemacht. Hat man z. B. einen Theil der Variation in dieser Weise bearbeitet, so kann man dessen Umkehrung an die Stelle der einfachen Wiederholung setzen. Das Intervall des Canons hat dabei mit dem Intervall der Umkehrung nichts zu thun, weil der Canon nicht unendlich zu sein braucht. Die Canons der Bach'schen Variationen (vgl. § 22) sind im einfachen Contrapunkt geschrieben. Es möge dem Schüler freigestellt bleiben, seine **contrapunktischen Variationen durch einen Canon im doppelten Contrapunkt zu vermehren, oder einige Variationen hinzuzufügen, welche canonische Sätzchen kleinsten Umfanges enthalten, und dieselben wirklich umkehren.** Obligatorisch ist diese Aufgabe nicht, und nur von solchen Schülern zu lösen, welche besondere Lust und Geschicklichkeit zu schwierigen contrapunktischen Combinationen zeigen. Anderen darf diese Aufgabe erlassen bleiben, weil sie für die Vervollkommnung der contrapunktischen Technik keineswegs unentbehrlich ist, besonders wenn man diese Technik — im modernen Sinne — als Vorstudium der thematischen Arbeit betrachtet.

IV. Die Fuge.

§ 35.

Arten der Fuge.

Die bisherigen Uebungen haben den angehenden Contrapunktisten in Besitz des ganzen Materials zur Herstellung aller Arten von Fugen gesetzt.

Wir bestimmen hier die Arten der Fuge nach der Zahl der Themata und nach der Beschaffenheit des in Anwendung kommenden Materials.

Die Fuge mit einem Thema heisst einfache Fuge.

Die Fuge mit zwei Thematen heisst Doppelfuge.

Die Fuge mit drei Thematen heisst dreifache Fuge, Tripelfuge.

Die Fuge mit vier Thematen heisst vierfache Fuge, Quadrupelfuge.

Fugen mit mehr Themen, wenn sie ausnahmsweise einmal vorkommen sollten, würden in entsprechender Weise benannt werden.

Nach der Beschaffenheit des Materials unterscheiden wir:

1) Fugen, welche nur vom einfachen Contrapunkt und den gewöhnlichen Formen der Imitation, Abschnitt I, § 3 bis 10, Aufgabe 1 bis 6, Gebrauch machen. Dies sind einfache Fugen ohne die besonderen Imitationsformen der Gegenbewegung, Vergrösserung oder Verkleinerung, ohne Engführungen, und ohne canonische Zwischensätze. Derart sind im wohltemperirten Klavier die Fugen I, 5 Ddur, 9 Edur, 17 Asdur, II, 1 Cdur, 11 Fdur (? einige canonische Fragmente), 12 Fmoll, 19 Adur.

2) Einfache Fugen mit Gebrauch umkehrungsfähiger

Contrapunkte der Octave, für einen oder mehrere Gegensätze. Im wohltemperirten Klavier I, 2 Cmoll, 3 Cisdur (in neueren Ausgaben auch Des dur), 7 Esdur, 10 Emoll, 12 Fmoll, 13 Fisdur, 18 Gismoll, 21 Bdur, II, 10 Emoll, 15 Gdur, 17 Asdur, (drf. Cp.,) 20 Amoll, 24 Hmoll.

3) Fugen, welche von den besonderen Formen der Imitation Gebrauch machen, aber weder Engführungen noch andere canonische Sätze zur Anwendung bringen. Derart ist z. B. Wohltemp. Klav. I. 24 Hdur. Solche Fugen kann man auch als Gegenbewegungsfugen, Vergrösserungsfugen, Verkleinerungsfugen unterscheiden.

4) Fugen, welche von der Canonik, sei es in Engführungen, sei es in anderen canonischen Sätzen (Zwischensätzen) Gebrauch machen. Engführungs-Fugen sind z. B. im wtp. Kl. I, 1 Cdur, 22 Bmoll, II, 5 Ddur, 7 Esdur, 9 Edur.

Canonische Episoden findet man I, 19 Adur, Takt 20, 25; II, 9 Edur, Takt 11, II; 11, Fisdur, Takt 10, 13, 72, Zirkelcanon.

5) Doppelte und mehrfache Fugen im umkehrungsfähigen Contrapunkt der Octave. Wohlt. Kl. I, 4 Cismoll, Tripelfuge; 19 Adur, Doppelfuge; II, 4 Cismoll, Doppelfuge, (auch dpp. Cp. d. Ggs. u. Ggbw.); 14 Fismoll, Tripelfuge; 18 Gismoll, Doppelfuge; 23 Hdur, Doppelfuge.

6) Künstliche Fugen, welche ganz oder in wesentlichen Theilen auf anderen Contrapunkten, als dem der Octave, beruhen, oder Canonik (Engführung) mit besonderer Form der Imitation verbinden. Wohlt. Kl. II, 16 Gmoll, combin. dpp. Cp. und Engführung; 21 Bdur, comb. dpp. Cp.; 22 Bmoll, comb. dpp. Cp., Ggbw., und Engf. Hierher gehören auch diejenigen einfachen Fugen, in welchen sich die Eigenschaften des Materials ad 2) 3) 4) verbinden: Wtp. Kl. I, 6 Dmoll, Ggbw. u. dpp. Cp.; 8 Ggbw., Engf., Vgr.; 11 Fdur, dpp. Cp. u. Engf.; 14 Fismoll, dpp. Cp. u. Ggbw.; 15 Gdur, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 16 Gmoll, dpp. Cp., Engf.; 20 Amoll, Ggbw., Engf.; 23 Hdur, dpp. Cp, Ggbw.; II, 2 Cmoll, Vgr., Engf., Ggbw.; 3 Cisdur, Engf., Ggbw.; 6 Dmoll, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 8 Dismoll, dreif. Cp., Gegenbewegung.

Für alle diese Arten von Fugen liefern die bisherigen Aufgaben hinreichenden Stoff an Themen, Gegen-

sätzen, ganzen Durchführungen, Canons, (Engführungen), doppelten Contrapunkten u. s. w.

§ 36.

Die Form der Fuge.

Die Art, wie die Theile der Fuge sich zu einem Ganzen verbinden, bestimmt die Form der Fuge. Die Hauptunterschiede der Form sind folgende;

1) Die Schulfuge, welche aus der Lehre vom strengen Satz bekannt ist. Sie besteht aus drei Durchführungen, welche durch Cadenzen geschieden, und durch Zwischensätze verbunden sind. Modificationen, Abweichungen von der Vorschrift, sind in jeder einzelnen Beziehung zulässig, und lassen das Wesen der Form unberührt. So können die beiden letzten Durchführungen unvollständig oder übervollständig sein, letzteres kann auch die erste Durchführung treffen. Die Tonart der beiden Theil-Cadenzen ist nicht mehr an die Vorschriften des strengen Satzes gebunden. Die Anführungen des Themas können in so gedrängter Folge stattfinden, dass die Zwischensätze zwischen den Durchführungen ganz oder fast ganz verschwinden. Ebenso ist es zulässig ohne die Bedingungen dieser Form aufzuheben, das Thema in den späteren Durchführungen tonisch und rhythmisch zu variiren, auch in anderen Tonarten oder modulirend auftreten zu lassen. Selbst die Vermehrung der Zahl der Durchführungen, wenn sie sich nur auf die übliche Art den anderen anschliessen, hebt den Charakter der Schulfuge nicht auf. Diese Form liegt der Mehrzahl der reinen Vocalfugen und der begleiteten Vocalfugen zu Grunde.

Vollendete Muster dieser Art sind die Fugen: „Alles was Odem hat“ von Bach, und „Durch seine Wunden“ von Händel, welche weiter unten als Beispiele der einfachen Vocalfuge gegeben werden.

2) Die technich bedingte Form der Fuge ergibt sich aus der ihr zu Grunde liegenden technischen Aufgabe. Zahl und Verbindung der Durchführungen wird bestimmt durch das Streben, die angewandte Kunst gehörig auszubeuten, und zu klarster Anschauung zu bringen.

3) Die aesthetisch bedingte Form ergibt sich aus der erstrebten Wirkung in Bezug auf Steigerung, Contrastirung und

andere aesthetische Categorien. Hier wird also Form und Technik Mittel zum Zweck, und hat sich diesem unterzuordnen.

Eine abgekürzte Fuge heisst Fugato, oft auf eine Durchführung beschränkt. In der Instrumentalmusik wird der Ausdruck: „Fughetta" vorgezogen; doch bezieht sich dieser nicht immer auf die Form, sondern auf den aesthetischen Charakter.

§ 37.

Die Wiederholung in der Fuge.

Das Princip rein musikalischer Einheit ist die Wiederholung. Die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes kann auf anderen Principien, als dem der Wiederholung beruhen. Diese sind aber dann eben nicht rein musikalischer Natur.

In der Fuge ist es zunächst das Thema, welches wiederholt wird, und dadurch der Form die Einheit verleiht. Aber, wie bekannt, wird auch der Gegensatz in sehr vielen Fugen wiederholt; ebenso nicht selten der zweite Gegensatz.

Die rein musikalische Einheit gewinnt dadurch natürlich wieder. Ebenso wird aber auch der erste Zwischensatz im Verlaufe mancher Fuge wiederholt, abermals zu Gunsten der musikalischen Einheit. Die Cmollfuge Wtp. Kl. I, 2 bildet sich so durch Wiederholung des Inhaltes von nur $4^1/_2$ Takt.

Die Wiederholung tritt aber in der Fuge in noch umfassenderer Weise auf, indem sie sich auf ganze Durchführungen, ja auf mehr als eine Durchführung erstreckt. So erstreckt sie sich in der zweistimmigen Emollfuge I, 10, über beinahe die Hälfte der Fuge, indem die Takte 3—20 in der Octave umgekehrt sich von Takt 22—39 wiederholen. Die Fuge hat 42 Takte, wovon die beiden ersten als einstimmig nicht umgekehrt werden können, dennoch aber wiederholt werden, so dass die zweite Stimme, Takt 21—40 gleich ist der ersten Takt 1—20. Takt 29 ist eine kleine modulatorische Abweichung beider Stimmen bemerkbar, welche den contrapunktischen Inhalt nicht beeinflusst. Durch derartige Wiederholungen im Grossen gewinnt die musikalische Einheit in einer Weise, welche hauptsächlich den Formen unserer klassischen Instrumentalmusik eigen ist, in der Fuge aber nur selten vorkommt, und über die Form und Idee der Schulfuge weit hinausgeht.

In der Dmollfuge I, 6, Takt 30—42 Wiederholung (allerdings vielfach contrapunktisch modificirt) der Takte 9—20, wobei Takt 15 in der Wiederholung zweimal erscheint als 36 und 37.

Es ist gar keine Frage, dass diesse Art der grossen Wiederholung, die man besonders in Bachs Instrumentalfugen verfolgen kann, sehr viel zu der Klarheit und Leichtigkeit, man möchte sagen: Eleganz, durch welche sich die Fugen dieses Meisters vor denen aller anderen auszeichnen, beiträgt.

§ 38.

Strenge und freie Fuge.

Streng heisst eine Fuge, welche in allen Theilen ganz oder fast ganz aus dem Material des Themas, Gegensatzes (der Gegensätze) und des ersten Zwischensatzes gebildet ist.

Frei heisst eine Fuge in welcher anderer Stoff überwiegt.

Zwischen diesen beiden liegen die mehr oder weniger strengen, und die mehr oder weniger freien Fugen, welche nach diesen Begriffen bestimmt werden, und die Mehrzahl aller Fugen ausmachen.

Als strenge Fugen seien erwähnt: Mozarts Cmollfuge (vgl. Nr. 124) für Klavier zu vier Händen oder Streichquartett. In dieser langen Fuge ist nur ein einziger Takt nicht unmittelbar aus den erwähnten Elementen gebildet. Im Wtp. Kl. I: Nr. 1, 2, 3, (Cisdur bewegt sich lange Zeit in Figuration, aber die Motive derselben gehören den genannten Elementen), 4, 6 und viele andere. Ueberhaupt nähern sich die meisten Instrumental-Fugen, auch der neueren Meister, der strengen Art.

Freie Fugen sind: Wtp. I, 8 Esmoll; obwohl hier contrapunktische Künste schwierigster Art vorkommen, entwickeln sich doch die Zwischensätze und Nebenstimmen meist aus eignem Material; 22, Bmoll, fünfstimmige Engführungsfuge, sehr kunstvoll, aber in den Zwischensätzen ohne bestimmte Beziehung zu den Elementen.

Im allgemeinen kann man sagen, dass die Instrumentalfuge mehr zur Strenge neigt, als die Vocalfuge, weil die erstere der thematischen Gebundenheit an Stelle der poetischen (durch den Text) bedarf, um nicht willkürlich zu werden.

Die Begriffe streng und frei beziehen sich also nicht auf die Form der Fuge, sondern auf die Art der Verwendung des

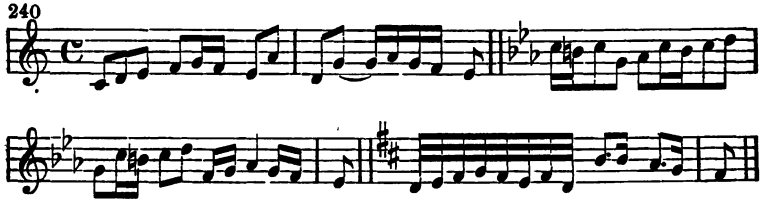
Materials: Eine Fuge kann in der Form sich von der Schulfuge sehr weit entfernen und dennoch streng sein, wenn sie der oben gegebenen Begriffsbestimmung entspricht.

§ 39.

Das Thema der Fuge.

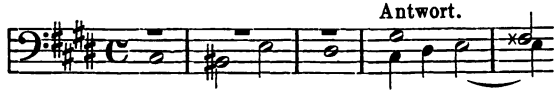
Das Thema der Fuge muss nach Ausdehnung, Form und Charakter so beschaffen sein, dass es sich leicht und fest einprägt, so dass man es in allen seinen Theilen sofort wiedererkennt. Die meisten Fugenthemata bilden am Schluss einen unvollkommenen Ganzschluss, am häufigsten auf der Terz, wie:

240



Viele bilden auch einen vollkommenen Ganzschluss. In diesem Falle wird oft vor Eintritt der Antwort ein kleiner Zwischensatz eingeschoben (vgl. Nr. 141 und § 7), oder es tritt auf dem Schlusston selbst (sofern es rhythmisch und tonisch zulässig) die Antwort ein:

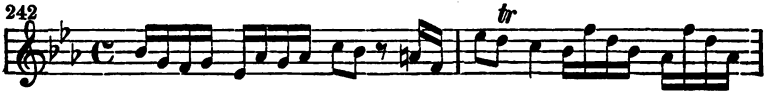
241



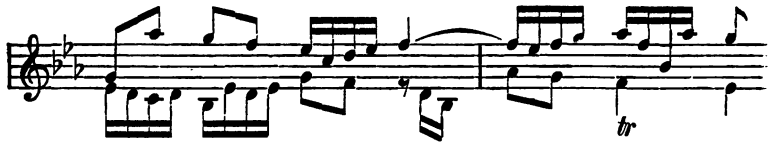
Der unvollkommene Ganzschluss des Themas bietet den grossen Vortheil, dass er häufige vollkommene Cadenzen im Verlauf der Fuge von vornherein verhindert. Denn man kann ein vollkommen schliessendes Thema nicht immer durch Trugschlüsse und dgl. (Vgl. Strenge Satz § 29) abführen, ohne einen beunruhigenden Eindruck zu machen.

Häufig schliesst das Thema in der Dominantentonart, und ergänzt sich dadurch gewissermassen mit der Antwort zu einer aus Vordersatz und Nachsatz bestehenden Periode.

242

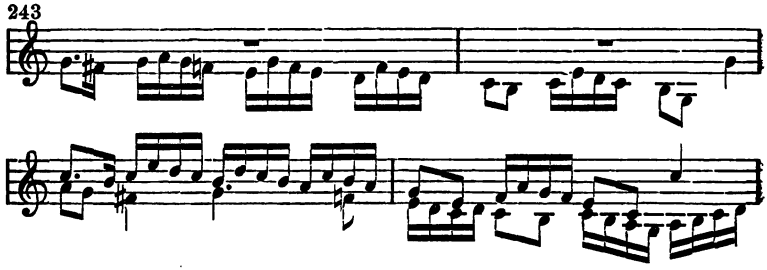


*) Dies ist eine der vollkommensten Arten, die Cadenz zu vermeiden, wozu überhaupt rhythmische Mittel immer wirksamer sind als harmonische (tonische).



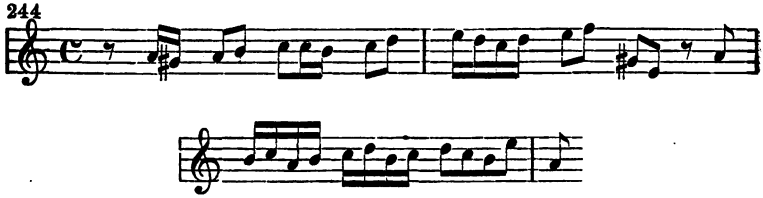
Eine solche Periode bildet sich auch aus Thema und Antwort, wenn das erstere mit einem Halbschluss endet.

243



Dagegen soll das Thema selbst nicht die Form einer Periode haben, sondern concentrirte Satzform, d. h. es soll nicht in der Mitte einen Halbschluss bilden. Ganz falsch ist es, ein Thema periodisch zu nennen, weil es im Verlauf eine Fortschreitung in die Oberdominante enthält. Denn diese allein genügt noch nicht zum Halbschluss, der vielmehr wesentlich von der metrischen Stellung abhängt. Das folgende Thema von Bach ist also nicht periodisch:

244



weil die Oberdominante nicht in der Mitte steht, und die Theile des Themas sich nicht thematisch entsprechen.

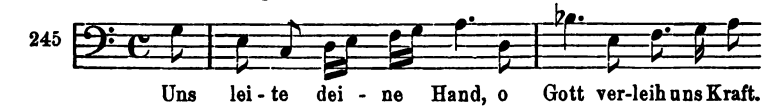
Dux und comes: In den Fugenarbeiten zum strengen Satz, welcher für alle contrapunktischen Formen die Grundlinien zieht, kam das Thema überhaupt nur in zwei verschiedenen Gestalten vor, und zwar so, wie es zuerst auftritt, als Dux, und wie es zuerst nachgeahmt wird, als Comes. Im freien Satz, wo die Modulation in andere Tonarten und Umgestaltung des Themas zulässig ist, erscheinen diese Bezeichnungen nicht mehr von Wichtigkeit, man beschränkt sich daher auf die allgemeineren von: Thema, (erste,

zweite etc.) Nachahmung, Anführung. Braucht man dennoch die Bezeichnungen: dux und comes; so beziehen sie sich entweder

auf das Verhältniss zu der grade herrschenden Tonart — wenn sich in dieser das Verhältniss der ersten Nachahmung wiederholt, oder

auf die Aehnlichkeit mit einer von beiden Gestalten der ersten Nachahmung.

Als seltene Ausnahme in der Reihenfolge des Dux und Comes in der ersten Durchführung ist wiederholt die Fuge wtp. Kl. I, 1 angeführt. Hier werde ihr noch die Schulfuge aus Haydn's „Jahreszeiten" an die Seite gestellt:



in welcher die Stimmordnung folgende ist:

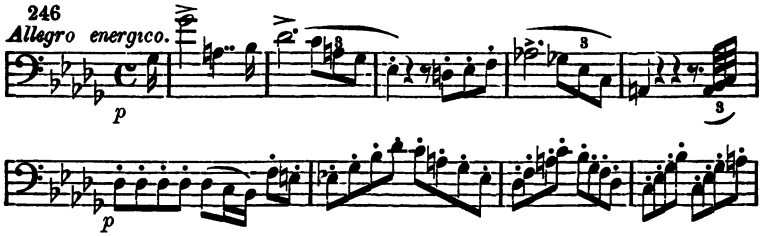
Dux.	Dux.	Comes.	Comes.
Bass.	Alt.	Tenor.	Sopran.

§ 40.

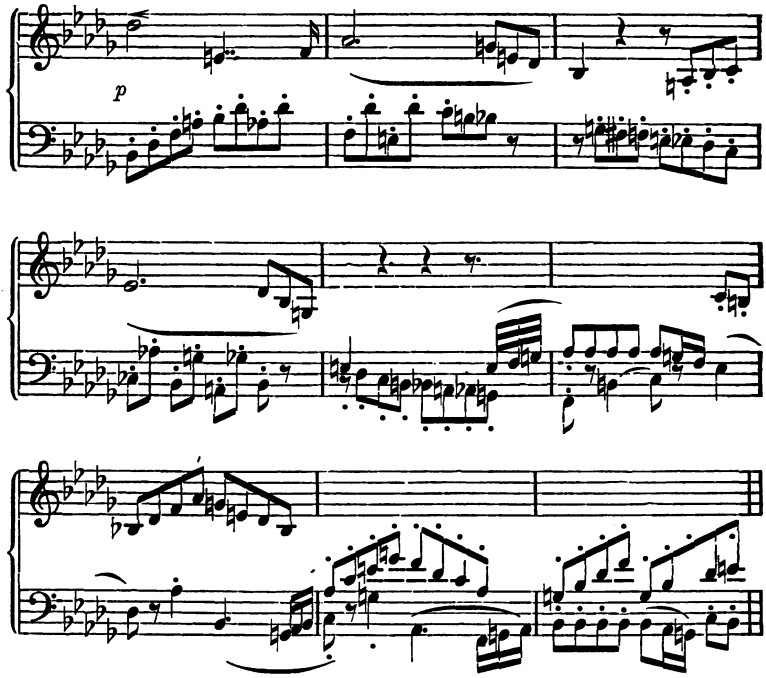
Der Gegensatz.

In der Vocalfuge wird die Fassung des Gegensatzes und sein Verhältniss zum Thema zum Theil durch den Text bestimmt. In der Instrumentalfuge sind rein musikalische Gründe mafsgebend.

Liszt bildet aus dem ersten Theil des Themas seiner, an thematischer Kunst sehr reichen Hmoll-Sonate („An Robert Schumann") ein Fugenthema, welches harmonisch auf dem verminderten Septimenaccord beruht.



Dies Thema wird regelmässig realiter beantwortet.



Man sieht, dass der Gegensatz in charaktervoller Weise den Anforderungen entspricht, die man an ihn zu stellen berechtigt ist (§ 3). Seine vorzugsweise chromatische Fassung ergibt sich aus der harmonischen Beschaffenheit des Themas. Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, dass weiterhin ein Theil des Themas auch in Gegenbewegung (Verkehrung) erscheint, und in dieser Gestalt in die Sonate zurückführt.

Ueber die Contrapunkte der Gegensätze ist in den vorhergehenden Abschnitten alles Nöthige mitgetheilt. Auch hier neigt die Vocalfuge, weil sie schon durch den Text gebunden ist, mehr zur freien Bildung, während die Instrumentalmusik immer die strengeren Formen bevorzugt, um an diesen einen Schutz vor der ihr naheliegenden Ausartung in gänzliche Willkürlichkeit zu haben.

§ 41.

Die erste Durchführung.

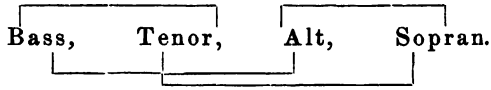
Die früheren Arbeiten des bis hierher fortgeschrittenen Contra-

punktisten bieten schon zahlreiche erste Durchführungen von zwei- bis vierstimmigen Fugen.

Die erste Durchführung ist nie unvollständig d. h. sie lässt nie eine Stimme vom Antheil an der Fugenarbeit frei, ist also in einer vierstimmigen Fuge stets vierstimmig, in einer dreistimmigen dreistimmig u. s. w. Die erste Durchführurg ist entweder vollständig oder übervollständig, letzteres, wenn das Thema, nachdem es von allen Stimmen gebracht worden ist, nochmals auftritt.

Die erste Durchführung ist das beste Unterscheidungszeichen der Fuge von anderen Imitationsformen. Sie bringt das Thema in jeder Stimme in der bekannten Weise der Nachahmung: Tonica, Dominante, Tonica, Dominante oder umgekehrt.

Die Stimmordnung in der ersten Durchführung ist in der Regel so, dass das tiefe Stimmpaar mit dem hohen wechselt, also:



Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt.
Sopran,	Alt,	Tenor,	Bass.
Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor,

Diese Ordnung ergibt sich schon aus dem Quintenverhältniss von Thema und Antwort, welches dem gleichen Verhältniss der Stimmgattungen entspricht. Diesem Verhältniss noch Rechnung tragend, aber weniger natürlich, desshalb auch seltner, sind die Stimmordnungen:

Sopran,	Bass,	Tenor,	Alt.
Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor.
Alt,	Tenor,	Bass,	Sopran.
Tenor,	Alt,	Sopran,	Bass.

Nicht mehr dem Quintenverhältniss wird Rechnung getragen in den Stimmordnungen:

Sopran,	Tenor,	Bass,	Alt.
Alt,	Bass,	Tenor,	Sopran.

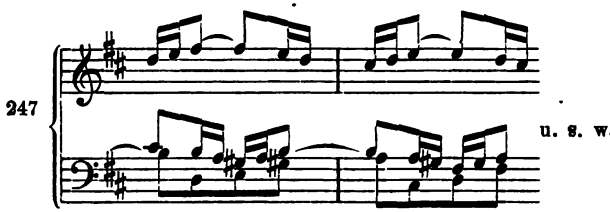
u. a. m.

die desshalb in ersten Durchführungen selten, in den späteren aber häufig sind.

§ 42.

Der erste Zwischensatz

erscheint zuweilen schon zwischen den Anführungen des Themas in der ersten Durchführung; so in der Cmollfuge wtp. Kl. I, 2 vor dem Eintritt der dritten Stimme. Sowohl in diesem Falle, wie auch da, wo er erst nach der ersten Durchführung eintritt, pflegen die Componisten ihm diejenigen Motive zu ertheilen, welche, ausser den in Thema und Gegensätzen gebrauchten, in der Fuge verarbeitet werden sollen. So bringt z. B. Bach in der weitausgeführten, inhaltsschweren Hmollfuge, wtp. Kl. I, 24, nach der ersten Durchführung, (welche auch schon vor dem Eintritte der dritten und vierten Stimme kleine Zwischensätze enthält) in canonischer Sequenz die Figur:

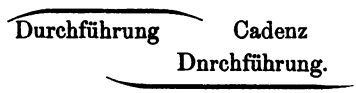


welche von hier ab die meisten Zwischensätze beherrscht. Die contrapunktisch leichte, gewissermafsen spielende Fassung dieses Motivs dient, dem gewichtigen Satz der eigentlichen Fugenarbeit gegenüber, als Gegensatz, gleichsam als Erholung.

In den ersten Zwischensatz fällt auch die Cadenz, welche den eigentlichen Beschluss der ersten Durchführung macht. Je nach dem Charakter der Fuge und ihrer Stellung in einem grösseren Ganzen, wird diese Cadenz sehr hervorgehoben, wie es z. B. in der Bach'schen Musterfuge No. 249 geschieht, oder sie wird verhüllt, sei es, dass das Thema unter ihr schon von neuem eintritt, wie in der Händel'schen Musterfuge No. 250, oder ein anderes Motiv über sie hinwegführt. Im strengen Satz war es Vorschrift, die Stimmen stets nach Pausen eintreten, aber dennoch sämmtlich an den Cadenzen Theil nehmen zu lassen. Es musste desshalb der Zwischensatz über die Cadenz hinausgeführt werden. Hier steht es uns frei, eine oder die andere Stimme von der Cadenz auszuschliessen, und auf dem Schluss derselben oder sofort darnach einsetzen zu lassen; — aber — es ist auch gestattet, gelegentlich einmal das Thema in einer Stimme ohne vorhergehende

Pausen einzuführen, eine Freiheit, die man sich schon bei den letzten Aufgaben des strengen Satzes gelegentlich genommen hat.

Zuweilen vollzieht sich die Cadenz über dem Thema, welches bereits die neue Durchführung einleitet. Dann greifen die Durchführungen gewissermassen ineinander, der Schluss der einen erfolgt erst nach dem Beginn der anderen.



§ 43.

Die folgenden Durchführungen

gestalten sich freier nach den Anforderungen der jedemaligen Aufgabe, sei es nun, dass diese technischer oder aesthetischer Natur sind. Sehr häufig sind die folgenden Durchführungen unvollständig, besonders wenn das Thema lang ist. Zuweilen tritt ein Haupt- oder Nebenmotiv im Verlaufe dergestalt in den Vordergrund, dass sich die Zahl der Anführungen des Themas sehr beschränkt; ja — es kommt vor, dass in einer ganzen Durchführung eine einzige Anführung des vollständigen Themas vorkommt. Ist dagegen eine Fuge auf Engführungen angelegt, welche den Raum, den das Thema einnimmt, sehr verkürzen, so sind die späteren Durchführungen oft übervollständig bis zur doppelten und noch grösseren Zahl der Anführungen. In der Engführungsfuge, Wtp. Kl. I, 1, setzt die zweite Durchführung unmittelbar nach der ersten, ohne Zwischensatz ein, Takt 7, und bringt es durch Engführung in 7 Takten auf sechs Anführungen. (Die zweite Engführung ist Umkehrung ad 8 der ersten, in die Dominante transponirt.) Die Durchführung schliesst mit einer vollkommenen dreistimmigen Cadenz in Amoll, Takt 14. Die dritte Durchführung, welche Takt 19 Dmoll -dur schliesst, bringt in 6 Takten das Thema sechsmal vollständig, einmal beinahe vollständig, ausserdem erscheint dasselbe schon unter der Cadenz wieder in zwei Stimmen, welche so die vierte Durchführung beginnen. Diese bringt das Thema in 4 Takten noch viermal in Engführung, macht darauf einen vollkommenen Ganzschluss in der Tonica, dem noch ein Orgelpunkt von vier Takten folgt. Ueber diesem Orgelpunkt bildet sich abermals eine Engführung, in welcher aber die dritte Stimme unvollständig bleibt. Die

ganze Fuge ist 27 Takte lang, und bringt das Thema von $1^1/_2$ Takt Länge 22mal vollständig und 3mal unvollständig, worunter 1mal fast vollständig. (Vgl. § 19).

A. Die Vocalfuge.

§ 44.

Ueber den Text der Vocalfuge

gilt dasselbe, was § 13 über den Text der Imitation gesagt worden ist.

Ueber die Beschaffenheit des Themas gelten die allgemeinen Bestimmungen des § 39, in Verbindung mit dem, was § 2 über den Vocalsatz mitgetheilt worden ist.

Themata, Gegensätze, ganze erste Durchführungen stehen dem Schüler schon aus seinen Arbeiten zu Aufgabe 2 bis 5 zu Gebote. Er suche die besten aus, notire sich auch, was er etwa zu späteren Durchführungen brauchen zu können meint.

Nach der Form der Schulfuge bediene er sich dreier Durchführungen, und bilde, wie dort, zwei Theilcadenzen.

Den Gegensatz bilde er, nach Gelegenheit, im einfachen oder doppelten Contrapunkt — zu letzterer Art liefern ihm seine Arbeiten zur 17. Aufgabe Material. Auch in den Arbeiten zur 2. Aufgabe wird sich mancher Gegensatz zufällig im doppelten Contrapunkt gebildet haben, und daher geeignet sein, durchgängig beibehalten zu werden.

Doch muss man auch nicht aus den Augen lassen, dass der doppelte Contrapunkt des Gegensatzes die Fugenarbeit erleichtern soll. Wo das Festhalten die Arbeit erschweren würde, lässt man ihn fallen, oder behält ihn nur theilweise bei; auch kann man ihn gelegentlich unter zwei Stimmen vertheilen, so dass die eine ihn anfängt, die andere ihn zu Ende führt.

Betrachten wir nun ein vollendetes Muster der reinen Vocalfuge, die Schlussfuge der sechsten Motette von Bach, deren Thema und erste Nachahmungen als Muster in Nr. 119 mitgetheilt sind.

Gleich der Anfang bietet eine kleine Anomalie, auf welche früher kein Gewicht zu legen war, die aber jetzt zur Sprache kommt. Die Fuge beginnt nämlich mit dem Comes, (der eigentlichen

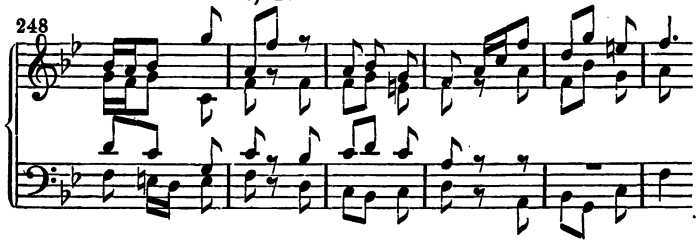
Antwort), und zwar, — weil der vorhergehende Chor mit einem Halbschluss auf der Oberdominante zu Ende geht, — in realer Gestalt, lautet also nicht:

Aehnliches findet sich im Zusammenhang grösserer Werke häufig. Ausserhalb dieses Zusammenhanges würde die Fuge entweder mit der zweiten Anführung im Tenor beginnen, oder der Bass würde die ihm hier in No. 119 gegebene Fassung behalten.

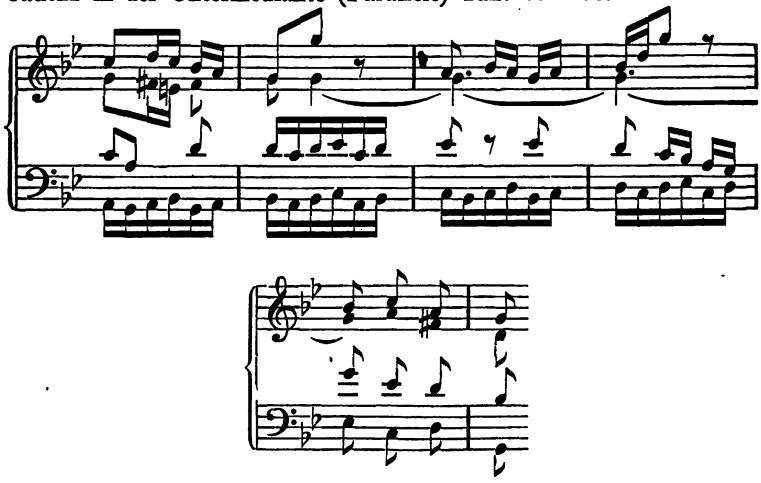
Die ganze Fuge wird durch drei gleiche, erschöpfend ausgeführte Cadenzen so deutlich in drei Theile getheilt, dass man unumgänglich diese drei Theile als die drei Durchführungen betrachten muss.

Hier die drei Cadenzen:

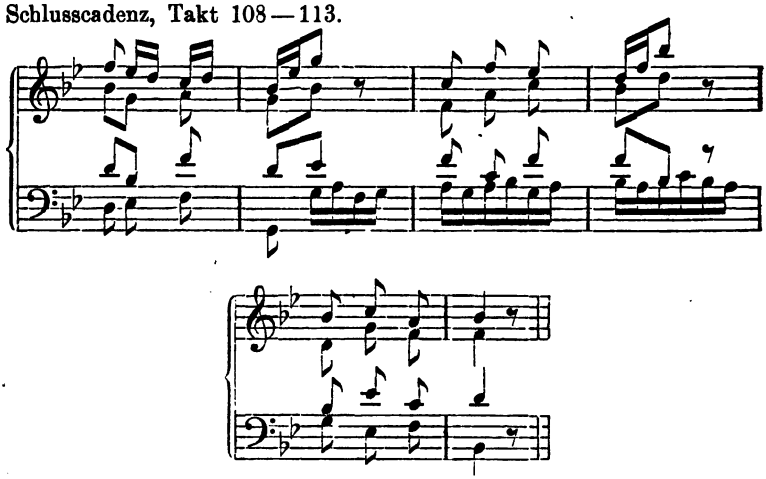
Cadenz in der Dominante, Takt 45 — 50.



Cadenz in der Untermediante (Parallele) Takt 73 — 78.



Schlusscadenz, Takt 108—113.



Da diese Cadenzen den Umfang der Durchführungen unzweifelhaft feststellen, so ergibt sich, dass

die erste Durchführung übervollständig ist, das Thema fünfmal, in der Bassstimme zweimal bringt, und 50 Takte zählt; dass

die zweite Durchführung unvollständig ist, das Thema nur dreiml bringt, und 28 Takte zählt; dass die dritte Durchführung noch unvollständiger ist, indem sie das Thema nur zweimal bringt, und 36 Takte zählt.

Das grosse Uebergewicht der ersten Durchführung an Länge und Anführungen des Themas, beruht darauf, dass der Componist den realen Comes zu Anfang gleichsam als Einleitung betrachtet, und die eigentliche Fuge erst vom Eintritt des dux zählt.

Der eigentliche Plan der Fuge beruht auf Steigerung der Figuration und Klangfülle, wie man schon durch den Vergleich der drei Cadenzen bemerken kann.

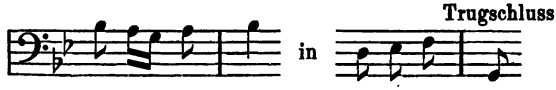
Auch die Hauptpunkte der Modulation ergeben sich aus den Cadenzen. In der ersten Durchführung erscheint nur dux und comes, und zwar dux dreimal, comes zweimal.

In der zweiten Durchführung erscheint das Thema zuerst als comes, dann in Gmoll und Cmoll.

In der dritten Durchführung bringt der Sopran das Thema in Esdur, und ganz am Schluss der Bass noch einmal in der Gestalt des Comes.

Das Thema

erleidet unbedeutende Veränderungen: beim sechsten Mal, im Tenor, wo es statt des Grundtons die dissonirende Septime nimmt, um in die Modulation nach G moll überzuleiten, und beim letzten (zehnten) Mal, im Bass, wo die Schlussformel verändert ist:



Der Gegensatz

wird dreimal ganz und einmal zum Theil beibehalten, aber immer in der tieferen Stimme, also nie umgekehrt, obgleich sich gegen seine Umkehrung ad 8 nichts einwenden liesse. Dieser doppelte Contrapunkt ist also entweder selbst als zufällig zu betrachten, oder es ist das Unterlassen der Umkehrung als zufällig anzusehen.

Der erste Zwischensatz

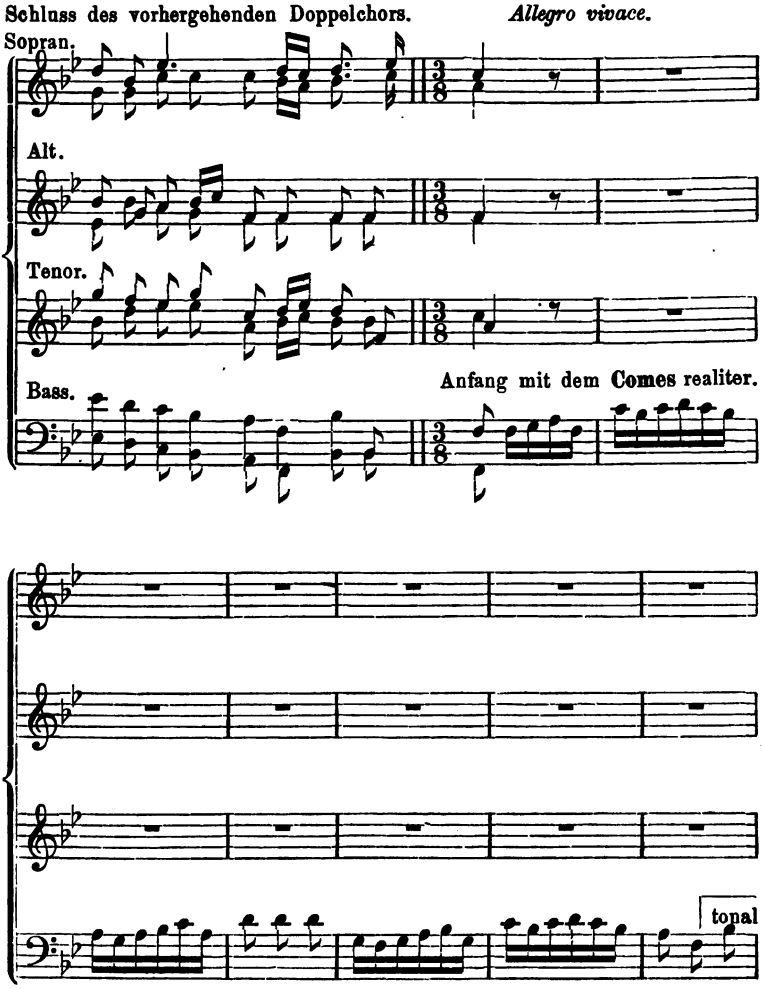
steht innerhalb der ersten Durchführung zwischen der vierten und fünften Anführung des Themas. Er ist aus dem Motive des Themas gebildet. Er wiederholt sich nach der zweiten Cadenz, vor der dritten Durchführung.

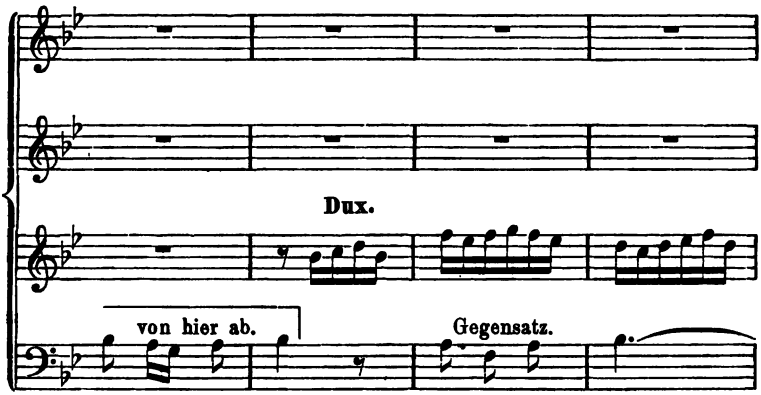
Das Thema selbst cadenzirt. Es bilden sich desshalb im Verlauf mehrmals vollkommene Cadenzen beim Schlusse desselben. Diese zu vermeiden, würde in diesem und ähnlichen Fällen eine charakteristische Eigenschaft des Themas beeinträchtigen, das ganze Werk stumpf und unklar machen. (Vgl. die zweite Fuge im wohltemp. Klavier.)

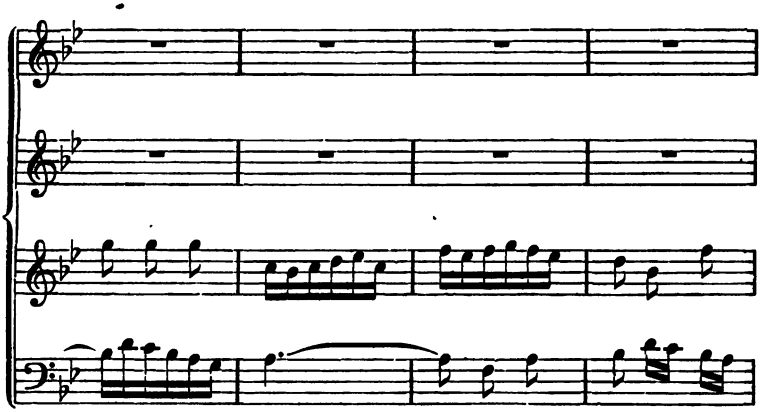
Hier ist es nun umumgänglich nöthig, die ganze Fuge mit den nöthigen Andeutungen der contrapunktischen Technik mitzutheilen, als vollendetes

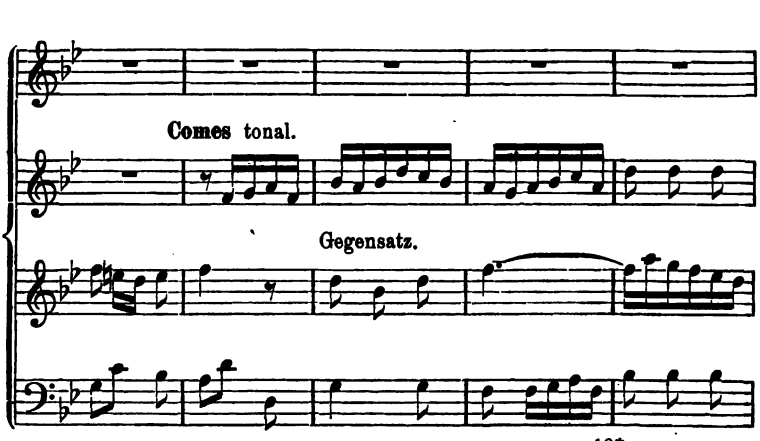
Muster einer Vocalfuge.

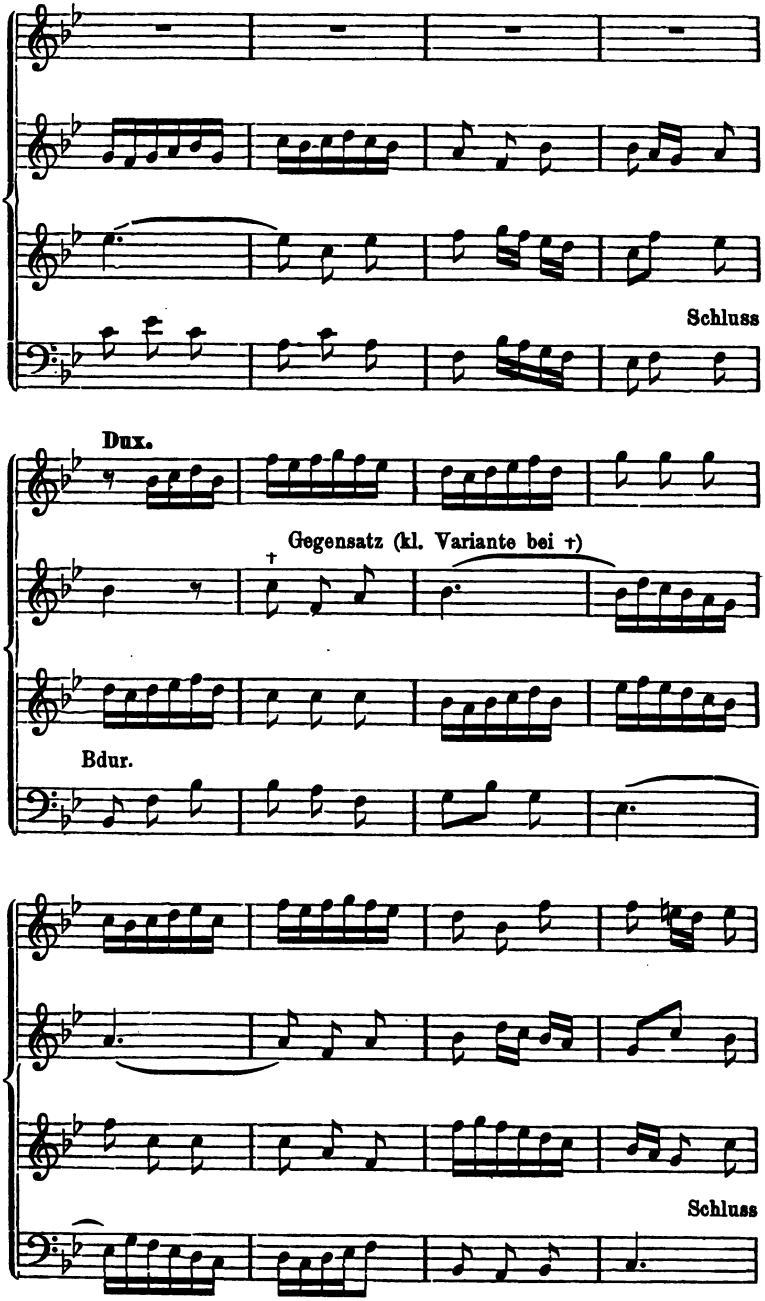
Vierstimmige Vocalfuge von Bach.

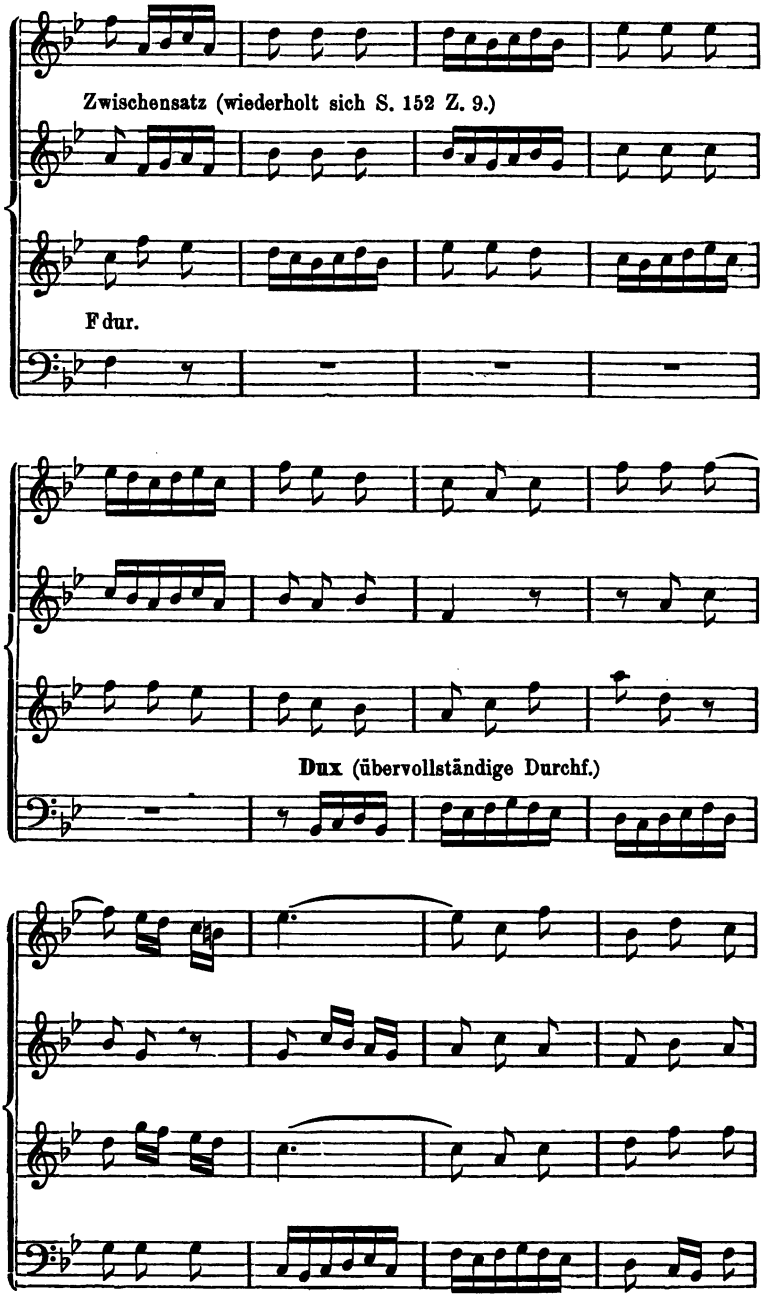


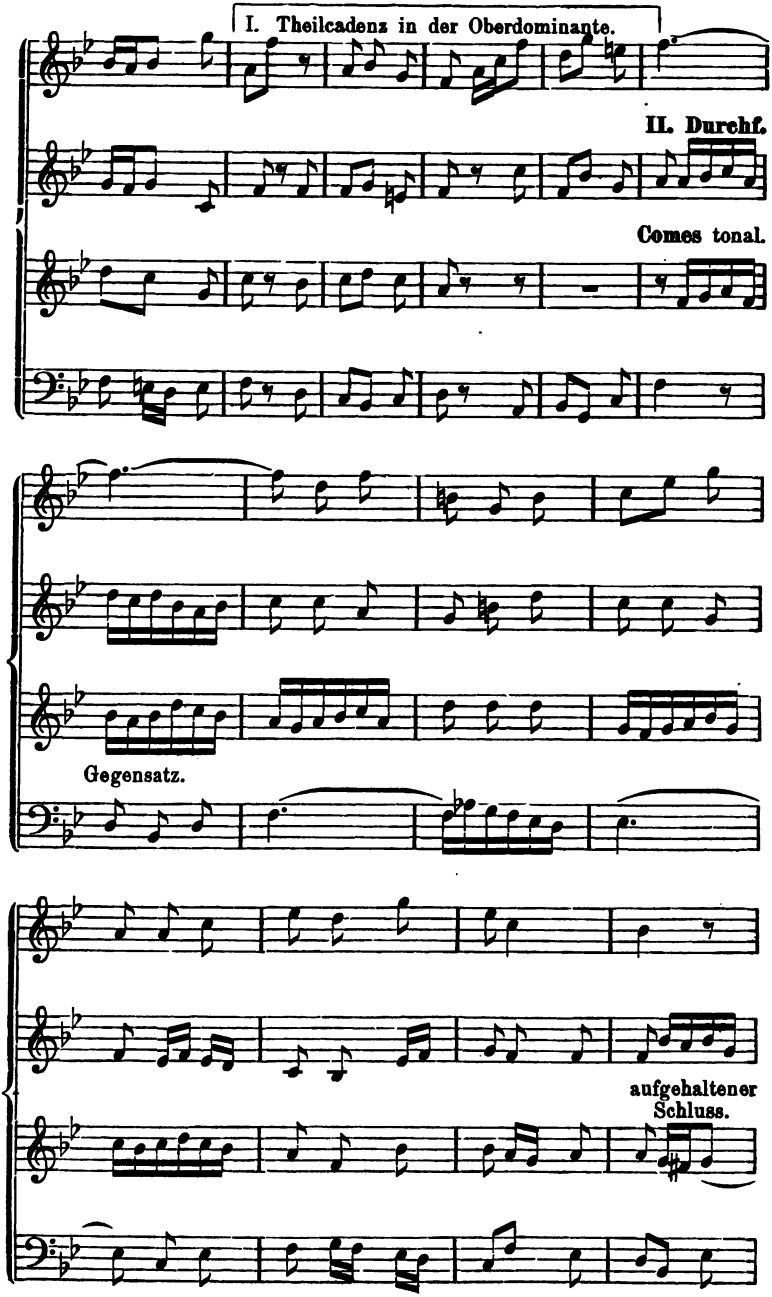

Dux.
von hier ab.
Gegensatz.

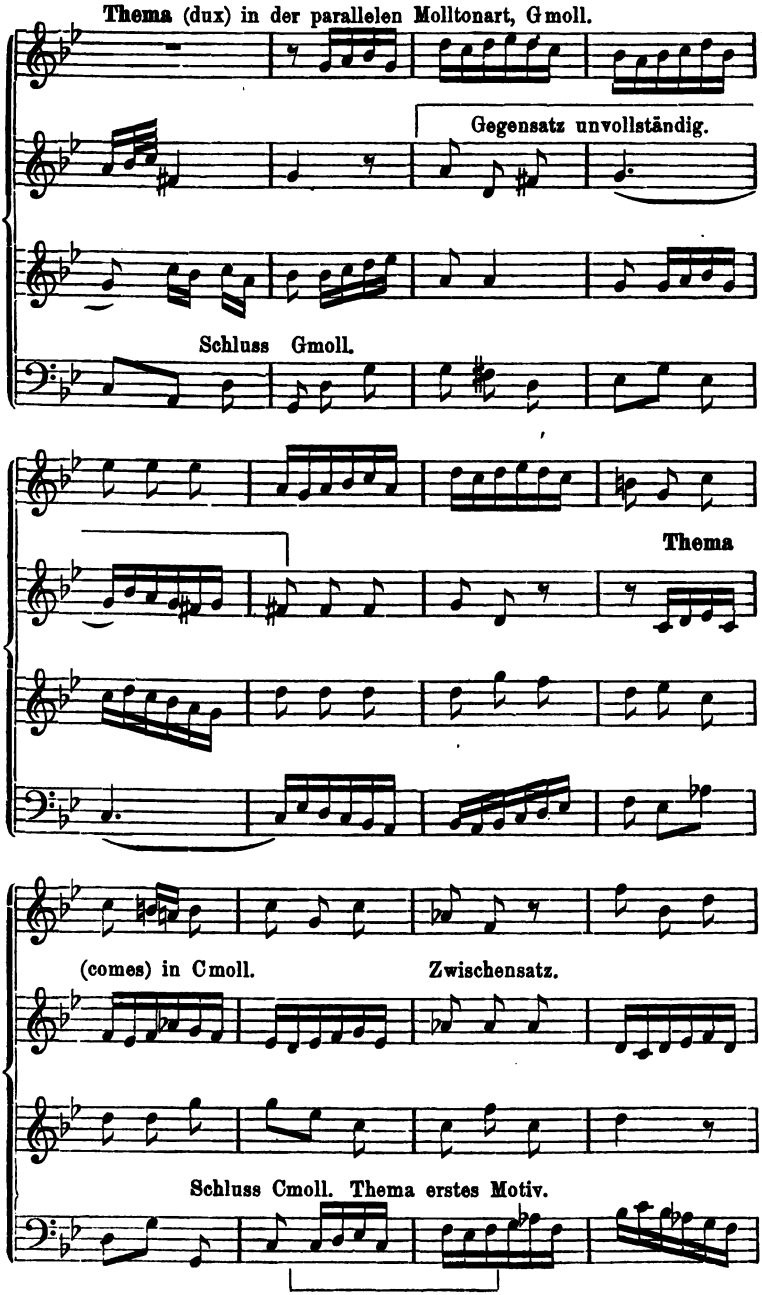


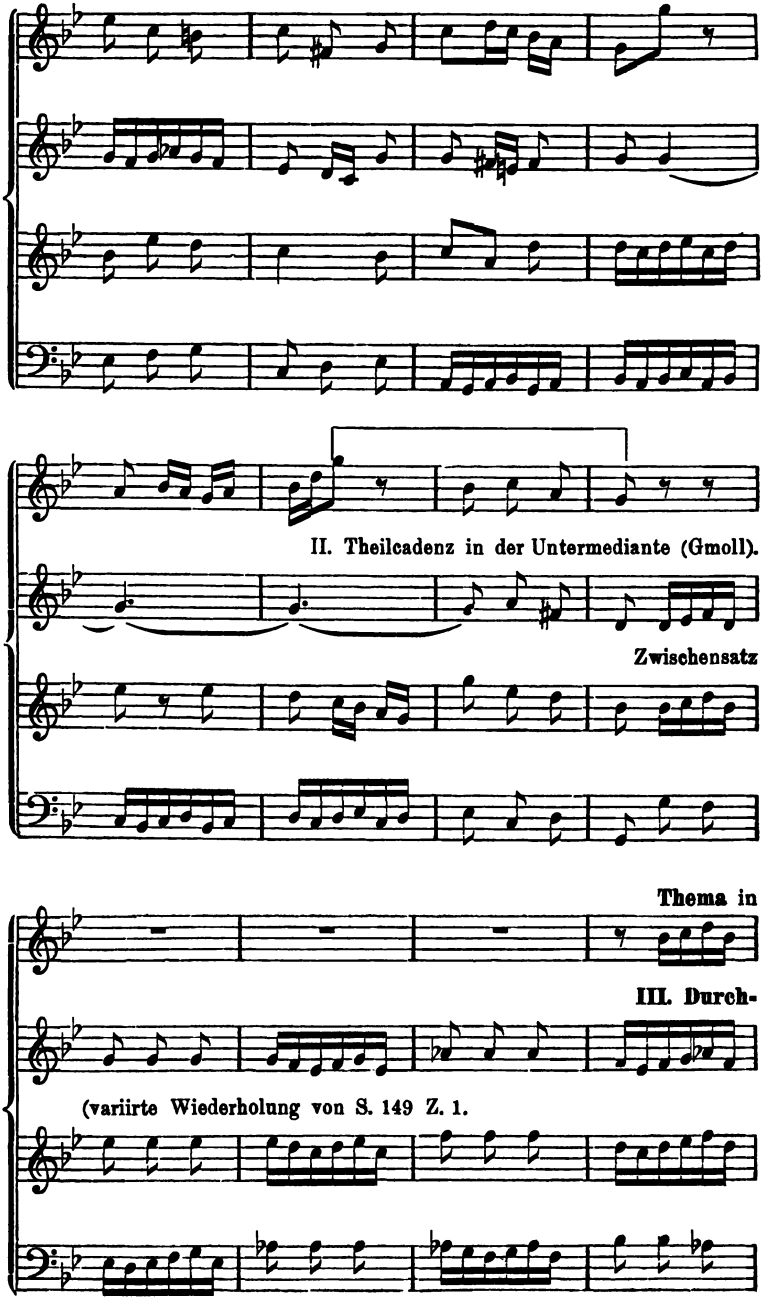

Comes tonal.
Gegensatz.

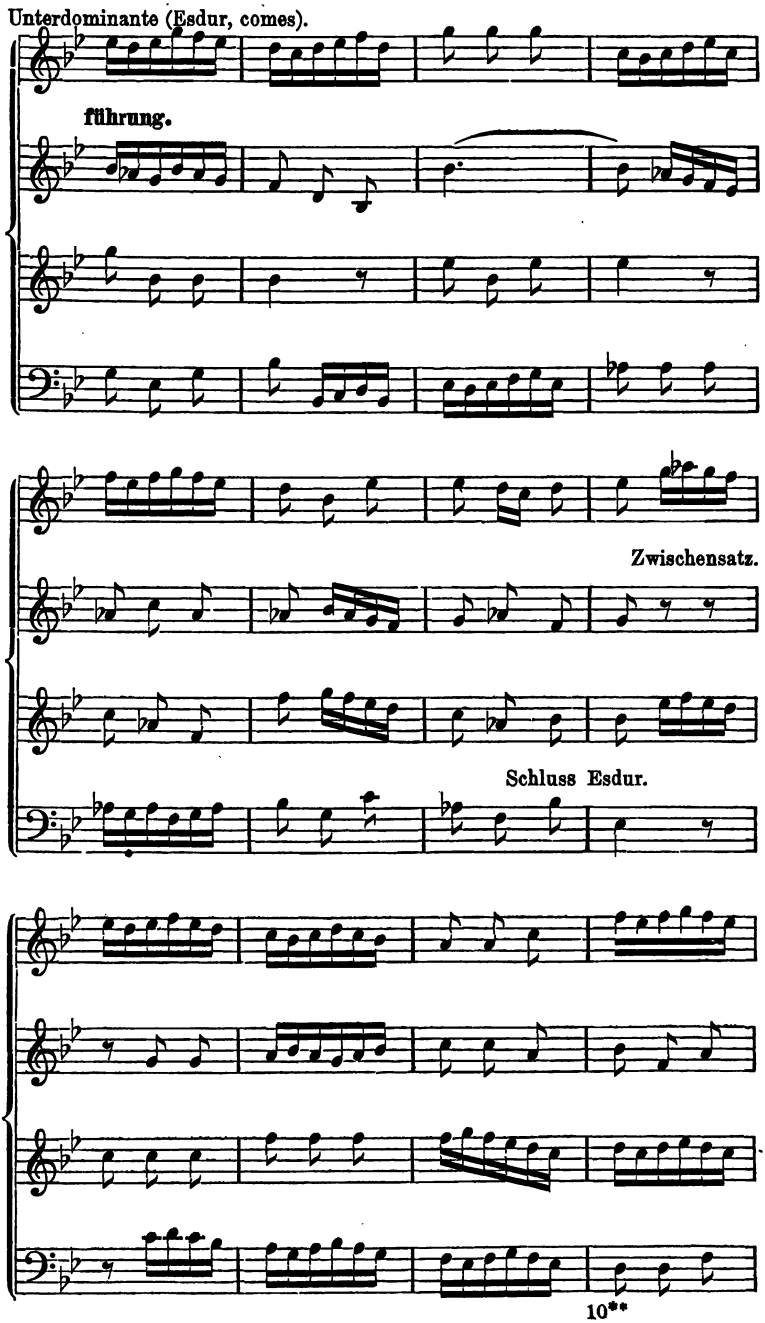

Schluss
Dux.
Gegensatz (kl. Variante bei †)
Bdur.
Schluss

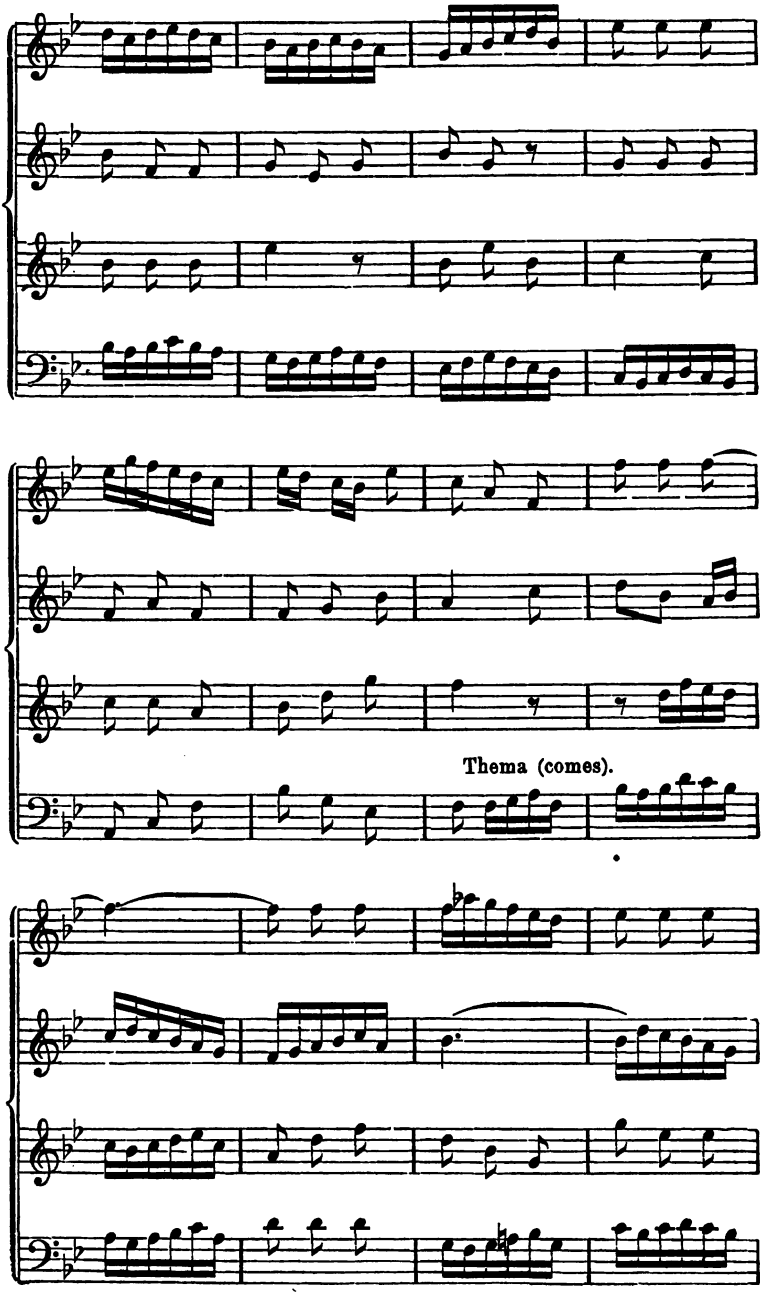

Zwischensatz (wiederholt sich S. 152 Z. 9.)
F dur.
Dux (übervollständige Durchf.)

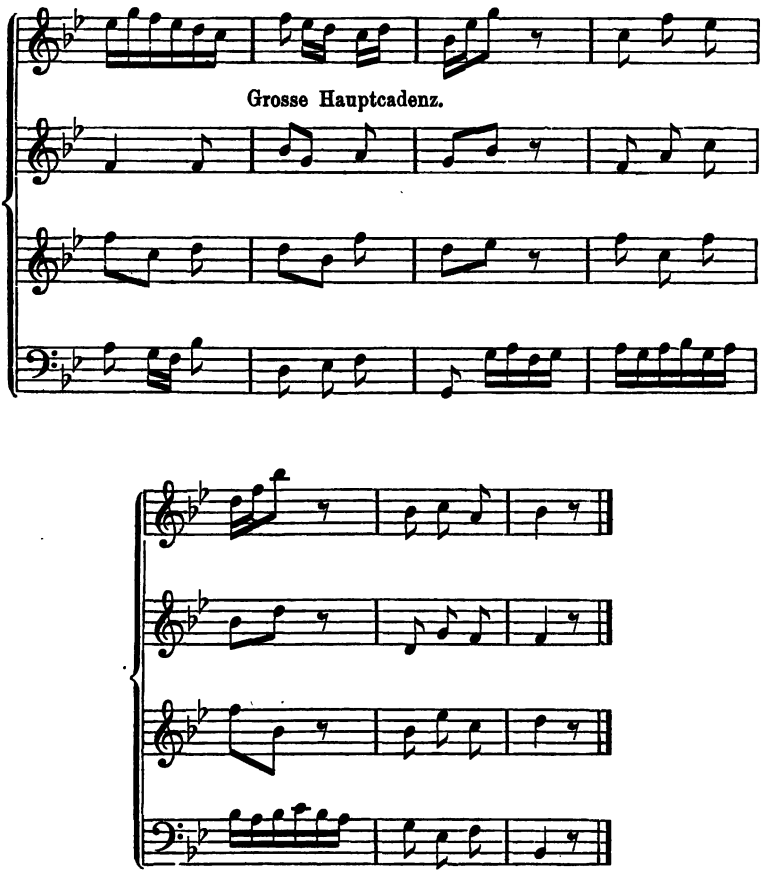

I. Theilcadenz in der Oberdominante.
II. Durchf.
Comes tonal.
Gegensatz.
aufgehaltener Schluss.


Thema (dux) in der parallelen Molltonart, Gmoll.
Gegensatz unvollständig.
Schluss Gmoll.
Thema
(comes) in Cmoll.
Zwischensatz.
Schluss Cmoll. Thema erstes Motiv.


II. Theilcadenz in der Untermediante (Gmoll).
Zwischensatz
Thema in
III. Durch-
(variirte Wiederholung von S. 149 Z. 1.


Unterdominante (Esdur, comes).
führung.
Zwischensatz.
Schluss Esdur.
10**

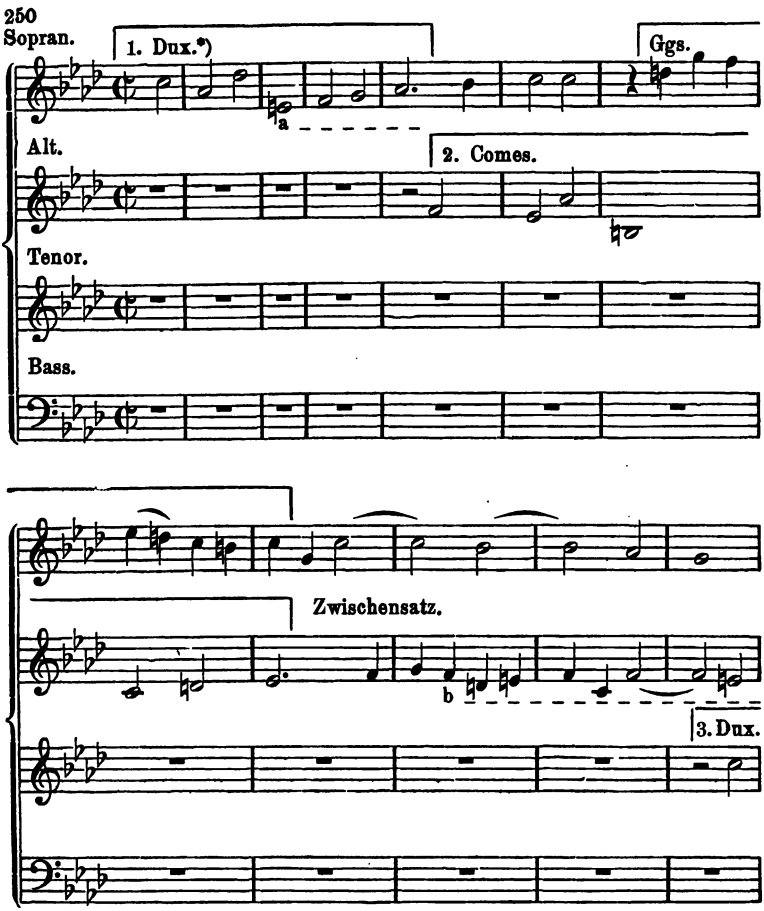

Thema (comes).



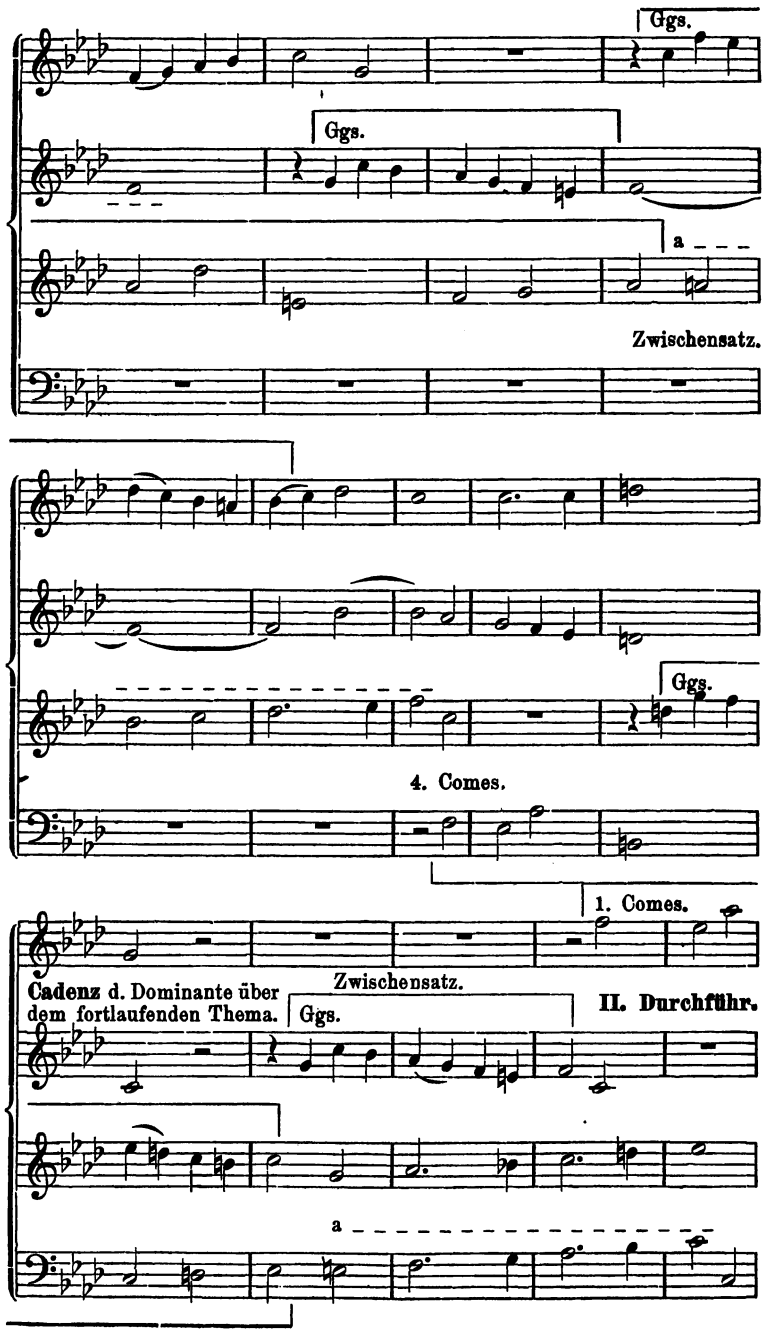
Ein nicht weniger vollkommenes Vorbild gewährt die folgende Fuge. Obwohl bestimmt, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen zu werden, bietet sie doch, in Bezug auf harmonische Vollständigkeit und Formbildung, keine Lücken, wenn man sie als reinen Vocalsatz betrachtet. Das Instrumentale verhält sich eben nur mitspielend.

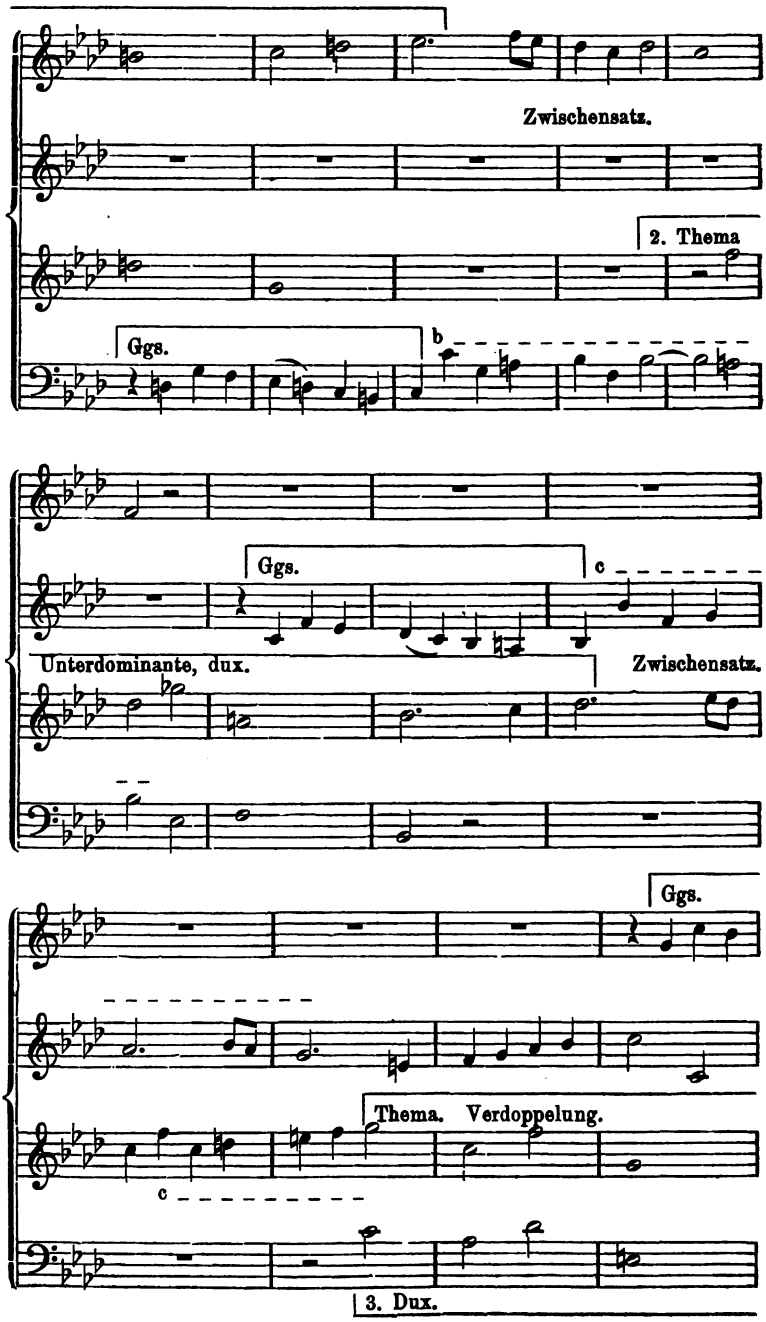
Muster einer Vocalfuge.

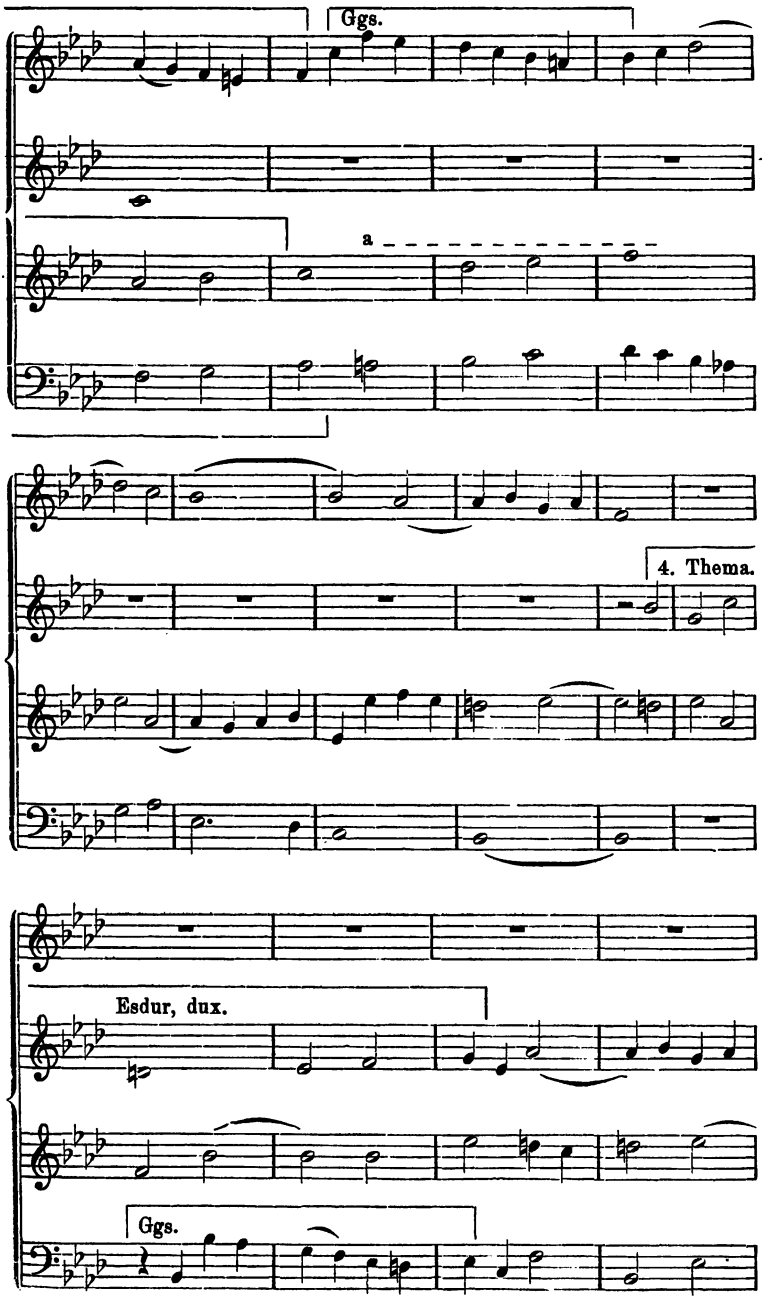
Fuge aus dem Messias von Händel.

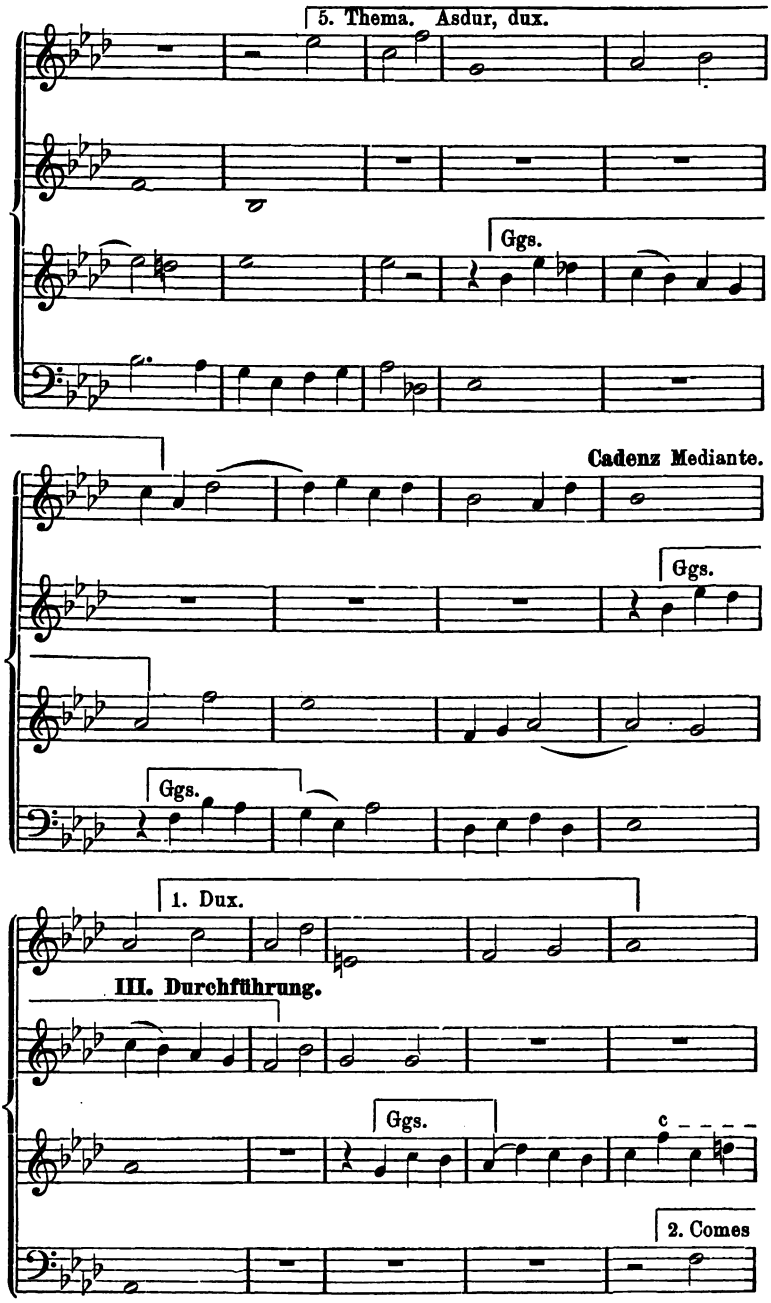


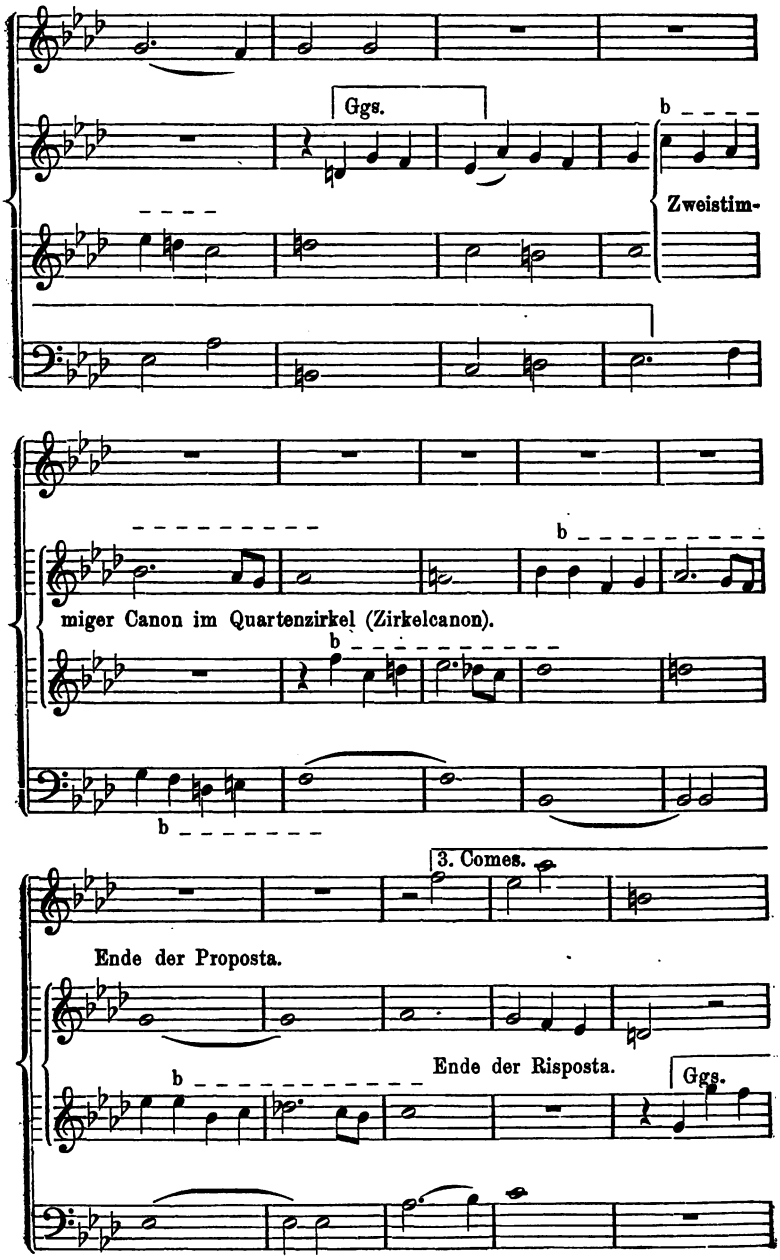
*) Modulirt die Fuge, so heisst das Thema Dux, wenn es eine Uebertragung des dux in die neue Tonart und Tongeschlecht ist, wie hier II. Durchf. 2. 4. 5. Das Thema heisst comes, wenn es eine ebensolche Uebertragung des comes ist. In zweifelhaften Fällen entscheidet der Grad der Aehnlichkeit. In vorliegender Fuge sind dux und comes nur durch ihr Verhältniss zur vorgezeichneten Tonart unterschieden. Wird in solchem Falle modulirt, so entscheidet das gleiche Verhältniss zur neuen Tonart. Eigentlich haben die Bezeichnungen dux und comes nur im strengen Satz, wo das Thema nur in diesen beiden Gestalten vorkommt, Bedeutung. Es genügt statt ihrer immer den Ausdruck: Thema zu brauchen, nicht aber Nachahmung, denn diese bezieht sich nur auf ein unmittelbar oder fast unmittelbar vorangegangenes Thema.

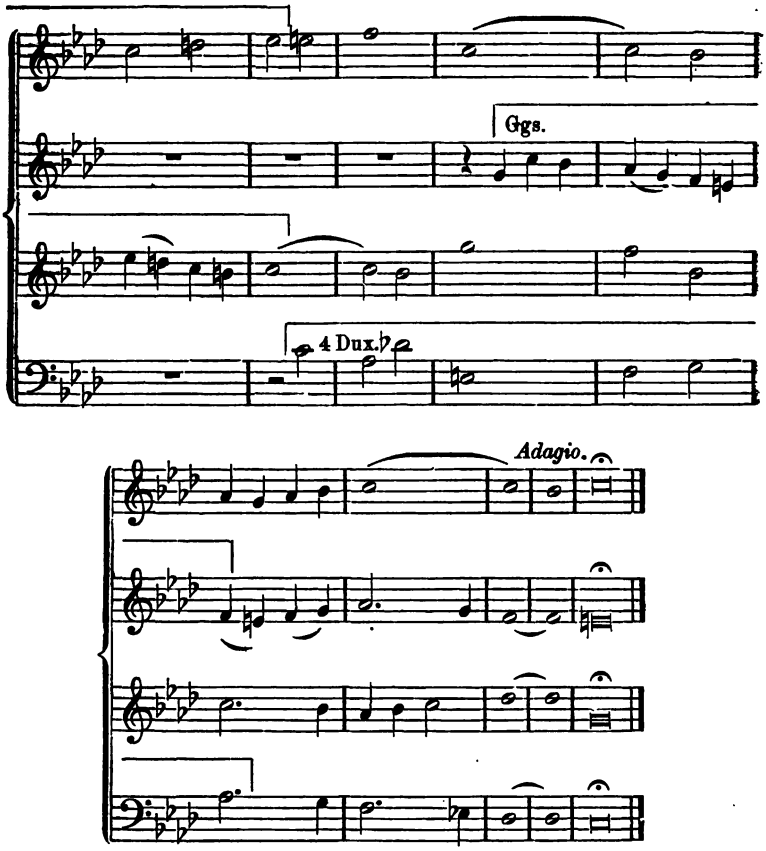

Ggs.
Ggs.
a
Zwischensatz.
Ggs.
4. Comes.
1. Comes.
Cadenz d. Dominante über dem fortlaufenden Thema.
Zwischensatz.
Ggs.
II. Durchführ.
a


Zwischensatz.
2. Thema
Ggs.
b
Ggs.
c
Unterdominante, dux.
Zwischensatz.
Ggs.
Thema. Verdoppelung.
c
3. Dux.


Ggs.
a
4. Thema.
Esdur, dux.
Ggs.


5. Thema. Asdur, dux.
Ggs.
Cadenz Mediante.
Ggs.
Ggs.
1. Dux.
III. Durchführung.
Ggs.
c
2. Comes


Ggs.
Zweistim-
miger Canon im Quartenzirkel (Zirkelcanon).
3. Comes.
Ende der Proposta.
Ende der Risposta.
Ggs.



Der Phrygische Schluss (auf der Oberdominante der Molltonart) dient zur Einführung des folgenden Chores — in F dur.

So verschieden die beiden, hier als Muster gegebenen, Fugen in ihrer technischen Behandlung sind — beide sind vollkommene Meisterwerke der Fuge. Zugleich sind beide in jeder Hinsicht charakteristisch für die Verschiedenheit der beiden unerreicht grössten deutschen Meister des contrapunktischen Stils.

Nach diesen beiden einfachen Fugen der grössten Meister des freien (d. h. harmonisch entwickelten) Contrapunktes hat der junge Contrapunktist seine Arbeiten zur folgenden Aufgabe zu bilden. Auch wäre es keineswegs unvortheilhaft, wenn er einigen seiner Arbeiten die Themata dieser Meisterwerke zu Grunde legte.

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Einfache Vocalfugen zu componiren.

§ 45.

Die Vocal-Doppelfuge.

Eine Doppelfuge, in welcher beide Themata gleichzeitig auftreten, ist das „Kyrie eleïson" in Mozarts Requiem. Da das Orchester sich auch hier nur „mitspielend" verhält, (allerdings aber zur Stütze der zuweilen ziemlich schweren Intonation gebraucht wird) kann man sie als reine Vocalfuge betrachten. Die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime (vgl. Nr. 225) verweist diese Fuge schon unter die „künstlichen", obgleich die Terzenparallelen der beiden Themata diese Anwendung sehr leicht machen.

In der Regel bedient man sich zu beiden Themen verschiedener Texte, welche in unmittelbarem Zusammenhange stehen, aber doch selbständige Sätze bilden, so dass jeder verständlich bleibt, wenn auch der andere noch nicht vollständig aufgefasst worden ist. Z. B. Kyrie eleïson — Christe eleïson. Cum sancto spiritu — in gloria dei patris. Nicht geeignet aber wäre: Quam olim Abrahae promisisti — et semini ejus in saecula, weil der zweite Satz vom ersten abhängig ist, und ohne diesen unverständlich bleibt. Dasselbe würde, aus demselben Grunde, von dem Texte gelten: der Herr ist König — dess freue sich das Erdreich.

Achtundzwanzigste Aufgabe.

1) Bilde zu einem geeigneten Text vierstimmige Vocaldoppelfugen, welche mit beiden Themen anfangen.

2) Bilde Vocaldoppelfugen, in welchen jedes Thema selbständig durchgeführt wird, ehe beide zusammentreten.

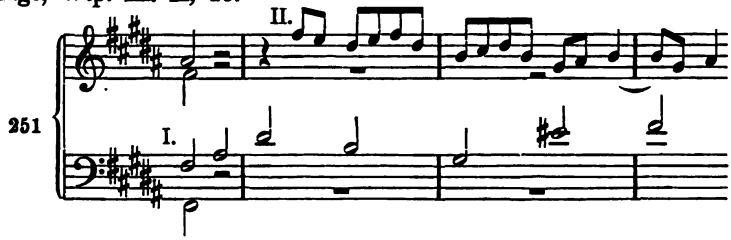
Der Text muss hier aus zwei in noch höherem Grade selbständigen Sätzen bestehen, doch darf der zweite formell den ersten voraussetzen, sich auf diesen beziehen, weil er ihm vorangeht. Z. B. Ehre sei Gott in der Höhe — und Friede auf Erden. Die Verarbeitung des ersten

Themas kann an einer vollständigen Durchführung genug haben, sie kann aber auch, besonders bei kürzerem Thema, einer übervollständigen Durchführung bedürfen, oder gar zwei Durchführungen in Anspruch nehmen. Im freien Satz hängt dies durchaus von der Beschaffenheit der besonderen Aufgabe ab.

Die Einführung des zweiten Themas geschieht vorzugsweise auf folgende Arten:

1) entweder die Verarbeituug des ersten Themas macht einen Schluss aller Stimmen, und das zweite Thema beginnt im einstimmigen Satz, wie zuvor das erste — eine Form, welche gewissermassen erst zwei Fugen neben einander stellt, um dann zu zeigen, dass sie eine einzige ausmachen;

2) oder das erste wird, unter übrigens gleichen Umständen, sofort mit dem zweiten zusammen durchgeführt, wie z. B. in der Hdurfuge, Wtp. Kl. II, 23.



Ebenso I, 19, Adur.

3) oder der Gesammtschluss unterbleibt, und die übrigen Stimmen setzen ihre Bewegung fort, bis an jede die Reihe kommt, das zweite Thema vorzutragen.

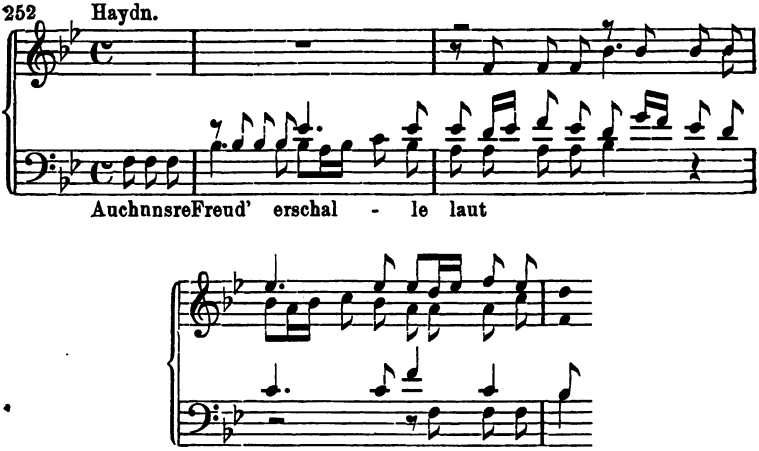
Die folgenden Durchführungen gehören in allen Fällen beiden Themen, doch ist es keineswegs immer unbedingt nöthig, sie zusammen absingen zu lassen, man kann auch jedes derselben gelegentlich wieder einzeln bringen.

§ 46.

Die Vocalfuge mit Engführungen.

Nächst dem doppelten (dreifachen) Contrapunkt der Gegensätze, und der Anwendung von zwei Themen, ist die Engführung das wichtigste Moment der Fugenarbeit. Material dazu liefern dem Schüler seine Arbeiten zum zweiten Abschnitt.

252 Haydn.



Achtundzwanzigste Aufgabe.

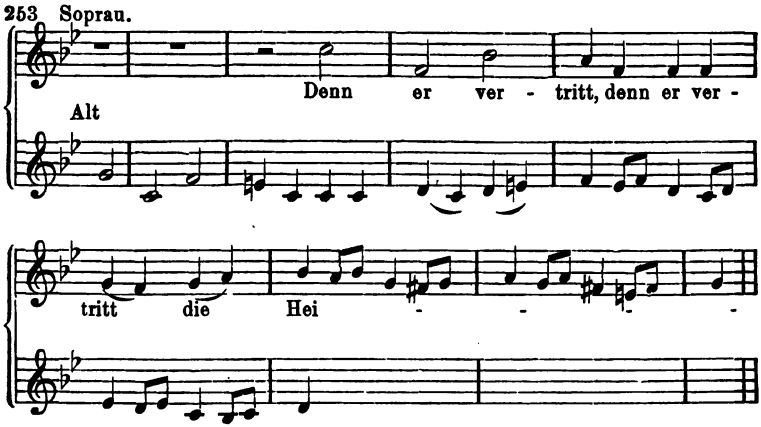
3) Eine Vocalfuge mit Engführungen.

Die Engführung gehört nicht, wie die besonderen Formen der Nachahmung, zu den vorzugsweise historischen Consequenzen des contrapunktischen Stiles, sondern behauptet, als Steigerungsmittel des Satzes, einen rein ästhetischen, mithin dauernden, von den Stilperioden der Technik unabhängigen Werth. Dass der Freiheit in der Durchführung Spielraum gelassen ist, haben wir an seiner Stelle (§ 43) bereits gesehen, auch die Lehre vom „strengen Satz“ hat schon Erleichterungen ergeben. Unvollständige Anführungen des in die Enge geführten Themas erweisen oft denselben Dienst, wie solche, die mit peinlicher Strenge durchgeführt sind. Desshalb lässt sich fast jedes Thema zu einer scheinbaren Engführung gebrauchen. In den meisten Engführungsfugen treten die Engführungen erst in den späteren Durchführungen ein. Doch gibt es bedeutsame Ausnahmen.

In Nr. 166 Seite 60 haben wir das Thema einer Bach'schen Fuge in Engführungen vor Augen. Hier tritt gleich das 1. Thema im tonalen Canon auf. Nachdem es viermal in derselben Weise und in denselben Stimmpaaren, ohne Umkehrung (also im einfachen Contrapunkt), aufgetreten ist, macht die erste Durchführung einen Schluss in der Untermediante (G moll).

Hierauf erscheint nun das zweite Thema ebenfalls sofort in canonischer Form, Engführung:

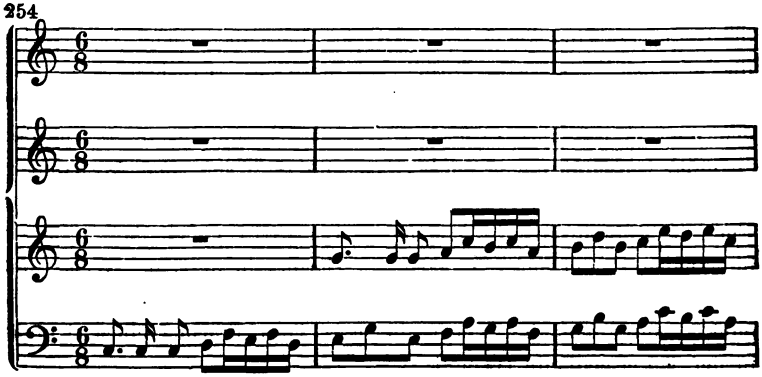
253

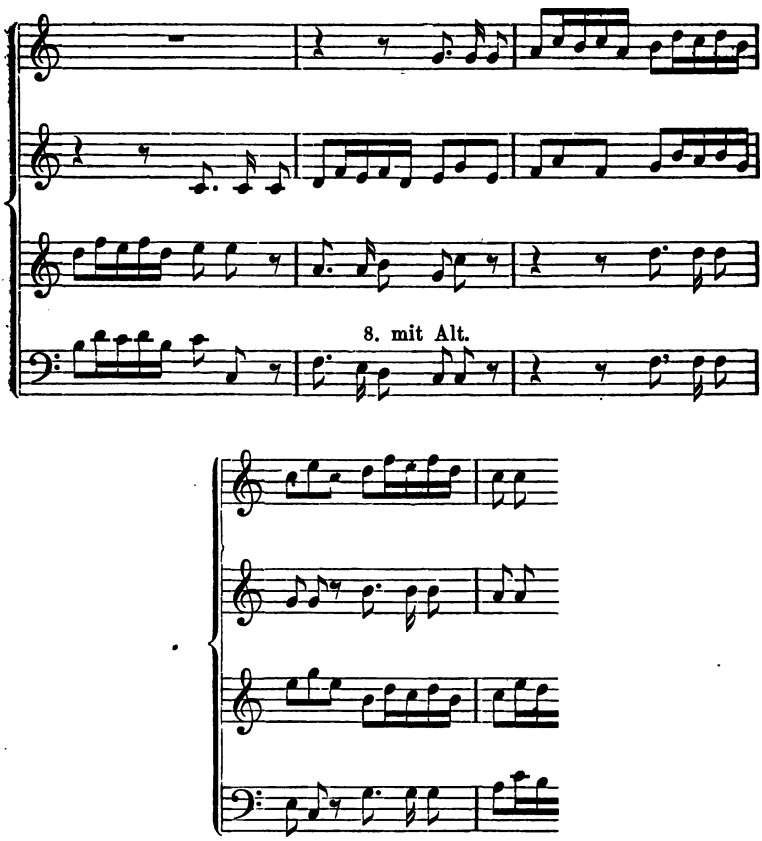


Die Durchführung dieses Themas macht einen Schluss in der Unterdominante (Esdur). Im ferneren Verlaufe der Fuge erscheint das erste Thema nur noch einfach (einstimmig), und zwar viermal, das zweite Thema erscheint noch einmal im vierstimmigen Canon von Bass, Tenor, Alt, Sopran vollständig durchgeführt. Das Zusammentreten der beiden Themata beschränkt sich aber darauf, dass das erste Thema jedesmal von dem ersten Motiv des zweiten Themas, aber in ganz freier Fassung, begleitet wird, und dass einmal der Schluss des zweiten Themas in den Anfang des ersten hineinreicht. Wir haben hier also eine Engführungsfuge mit zwei Themen, die nicht eigentlich als Doppelfuge zu bezeichnen ist.

Ebenfalls gleich mit der Engführung beginnt das Fugato der Motette „Lob und Ehre, Weisheit und Dank“ von Bach:

254





§ 47.

Die besonderen Formen der Imitation,

deren Hauptbedeutung in der historischen Consequenz des contrapunctischen Stils beruht, sind natürlich dem Vocalsatz ebenfalls zugänglich, aber hier weit seltener in Gebrauch, als im Instrumentalsatz. Die Gegenbewegung wird schon durch die Anforderung natürlicher Declamation erschwert.

Eine ganz und gar auf Vergrösserung beruhende Fuge, deren Thema in beiden Gestalten in No. 159 gegeben, enthält Händels „Messias“.

Dem bis hierher fortgeschrittenen Contrapunktisten wird es nicht schwer fallen, ein Thema zu bilden, welches die Anwendung der Vergrösserung (resp. Verkleinerung) und Gegenbewegung mit (sei es frei) canonischer Behandlung derselben vereinigt, und als

Achtundzwanzigste Aufgabe

4) eine Fuge auf die besonderen Imitationsformen zu gründen; Stoff bieten die Arbeiten zur 7 Aufgabe. Vorbild die Esmollfuge Wtp. Kl. I, 8.

§ 48.

Mehrfache Fugen

im reinen Vocalsatz sind selten. Ihre Herstellung aus den zur 27. und 28. Aufgabe gelieferten drei- und vierfachen Contrapunkten bietet keine Schwierigkeiten, ja, vom Standpunkt der Schule, erscheint die Ausarbeitung derselben um so leichter, als das Material einen Ueberfluss contrapunktischer Verarbeitungsfähigkeit bietet. Das vollendetste Muster einer Tripelfuge überhaupt, (allerdings keiner Vocalfuge) möchte wohl die mehrfach angezogene Cismollfuge, Wtp. Kl. I, 4 bleiben. Die Ausarbeitung einer Tripel- oder gar Quadrupelfuge für Chorgesang kann hier als **freiwillige Arbeit** betrachtet werden.

§ 49.

Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung

kann hier nur angeführt werden, um von allen besonderen Eigenschaften dieser Begleitung zu abstrahiren. Doch kann sie hier nicht übergangen werden, weil sie grade die populärsten, am häufigsten zur Aufführung gelangenden Werke einschliesst, und weil sie zu den kühnsten Combinationen Veranlassuung gibt.

Ein grosser Theil dieser Fugen ist in den Singstimmen so selbständig und vollständig ausgearbeitet, dass ein zuverlässiger Chor die Instrumentalbegleitung ganz entbehren kann. Derart ist z. B. das „Kyrie“ und „Osanna“ in Mozarts Requiem, „Durch seine Wunden“ (vgl. Nr. 250) in Händels Messias. Auch auf einzelne Sätze von Beethoven's grosser Ddur Messe könnte man sich hier

beziehen, wenn das Orchester-Colorit in diesem Werke nicht von zu hoher Bedeutung wäre.

In anderen Fugen dieser Art steht den zwar in sich selbständigen und vollgenügenden Singstimmen ein ebenso selbständig ausgebildetes Orchester gegenüber. So im „Quam olim Abrahae" „Ne absorbeat eas tartarus" in Mozarts Requiem, in den meisten Fugen der „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von Haydn.

Der grösste Theil, darunter grade die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiet, verschmelzt aber das vocale und instrumentale Element derartig, dass eine gesonderte Betrachtung nicht zulässig erscheint. Dies gilt ganz besonders von den grossartigen Fugen Bach's für Chor und Orchester.

Nur auf ein ganz besonders kunstvolles Werk dieser Gattung soll hier das Auge des jungen Componisten gerichtet werden, umsomehr, als er ja ohnehin bald den contrapunktischen Studien auf längere Zeit entsagen muss, um sich leichterer, aber nicht minder wichtiger Arbeit zuzuwenden.

Es ist dies das „Confiteor" aus Bach's Hmoll Messe, eine höchst kunstvolle fünfstimmige Doppel- und Engführungsfuge (die Themata in Nr. 208), in die auch noch der alte Cantus firmus eingewebt ist. Diese Fuge ist nach allen Richtungen zu erforschen, und soviel wie möglich anzueignen.

B. Die Instrumentalfuge.

§ 50.

Die Instrumentalfuge.

Die Orchesterfuge setzt das Studium des Orchestersatzes voraus, kann also hier nicht abgehandelt werden. Viele Orchesterwerke, die gewöhnlich als Fugen bezeichnet werden — wie das Finale von Mozart's Cdursinfonie, die Ouverture zur Zauberflöte, Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses" — sind Verbindungen der Fugenform mit Hauptformen der klassischen Instrumentalmusik, können also erst nach dem Studium dieser besprochen werden. Für den jetzigen Standpunkt des jungen Componisten finden sich die Musterbeispiele in den Werken der Meister, vor allen Bach's, für Orgel, Klavier und Streichinstrumente.

In der Instrumentalfuge richtet sich nun die Form hauptsächlich nach der Beschaffenheit des technischen Materials. Dieses muss gehörig ausgebeutet, und in seiner Eigenthümlichkeit dem Verständniss möglichst klar gelegt werden. Hat man z. B. ein Thema so gebildet, dass es vierstimmige Engführungen zulässt, so wird man diese allmälig einführen, wie Bach in der Cdurfuge I, 1 gethan hat, dann steigern und häufig wiederholen, ehe man zum Schluss geht.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

1) Eine, auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett.

Es ist hierbei auf die Vortheile der Instrumentalcomposition bezüglich der Figuration, Chromatik und Modulation Rücksicht zu nehmen.

Die besonderen Formen der Imitation kommen natürlich auch im Instrumentalsatz leichter zur Geltung, als im Vocalsatz. Es möge freigestellt werden, auf diese Formen, **aus dem zu § 11 gelieferten Stoff, eine Fuge für Streichquartett zu gründen.**

Auch zu grosser Ausdehnung, bis zu gänzlichem Ueberwiegen der Zwischensätze neigt die Instrumentalfuge. Die Zwischensätze eignen sich wieder zur Aufnahme canonischer Episoden (Doppelcanon, Zirkelcanon, natürlich fragmentarisch).

Thematische Zergliederung, d. h. Einzelverarbeitung der Motive des Themas (und Gegensatzes), bildet oft den Hauptinhalt der Fuge. Zwei besonders lehrreiche Fugen dieser Art sind die Dmoll, Wtp. Kl. I, 7, und die Cmollfuge für Streichquartett von Mozart, **die darauf zu prüfen sind.**

Als ein Meister-Probestück des ausgebildeten Contrapunktisten folge hier als

Neunundzwanzigste Aufgabe 2)

Herstellung einer mehrfachen Fuge für Streichquartett, mit einem lebhaft figurirten Thema.

Als Muster für dieses Thema möge z. B. das erste aus Beethovens Bdursonate op. 106, oder aus der Adursonate op. 101, oder dem Streichquartette Cdur desselben Meisters dienen.

Die noch folgenden Aufgaben sind als freiwillige anzusehen.

Während die Orgelfuge durch den Gebrauch des Pedals und zweier Manuale dem contrapunktischen Satz noch bedeutende Freiheit bietet, ist dagegen die Klavierfuge, durch Beschränkung auf die beiden Hände des Spielers und alle Eigenschaften des Instrumentes, als die am meisten gebundene zu betrachten*). Nimmt man zu den anderen Schwierigkeiten noch dieses Moment hinzu, so kann man nur mit um so grösserer, ja staunender Bewunderung auf die Leistungen Bach's für dieses Instrument im mehr als zweistimmigen Satz hinblicken. Bei der Beurtheilung dieser und anderer Meisterwerke für Klavier darf man aber die Beschaffenheit dieses Instruments nie ausser Acht lassen, weil oft der Fingersatz sogar bedeutende Modificationen des contrapunktischen Planes nöthig macht.

§ 51.

Die canonische Fuge.

Die Formen der Fuge und des Canons lassen sich verbinden, d. h. man kann einen Canon in Tonica und Dominante in beliebiger Stimmenzahl schreiben, der die Form der Fuge annimmt, drei Durchführungen (nach Belieben auch mehr oder weniger), Zwischensätze und Cadenzen hat, oder

man kann eine Fuge schreiben, welche in allen Stimmen einen strengen Canon bildet, ohne irgend welche Momente ihrer Eigenthümlichkeit einzubüssen.

Lässt man aber alle Zwischensätze aus, und nimmt keine Rücksicht auf die Cadenzen, so erhält man einen fugirten Canon, oder einen Canon in Quinte und Quarte (oder umgekehrt) in Fugenform.

Eine Fuge erster Art findet man in „Johann Huss, Oratorium von Carl Löwe".

---

*) Von den Fugen für Violine oder Violencell, (die auf Compositionen für die Laute zurückgeführt werden, ein Instrument, welches mit dem Contrapunkte aufgezogen und, wie es scheint, auch mit diesem zurückgetreten ist) kann hier nicht die Rede sein; denn diese sind, den Bedingungen des contrapunktischen Stils gegenüber, als Curiosa zu betrachten. Die hinreissende Wirkung der Bach'schen Compositionen dieser Art, von dem rechten Meister vorgetragen, wiederlegt dieses Urtheil nicht.

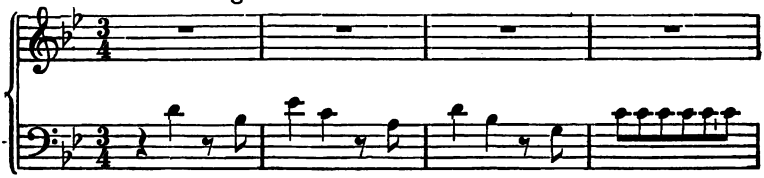
Auf jeden contrapunktischen Einfall kann man eine Fuge gründen, durch ausschliessliche Anwendung der Schulregeln. An Stelle des Einfalls kann natürlich auch ein Erzeugniss des grübelnden contrapunktischen Verstandes stehen. Ein solcher Gedanke wird in der Regel (besonders bei Instrumentalfugen) der Keim des Ganzen. Die meisten und vorzüglichsten Fugen entstehen also nicht in der Folge wie wir sie hören, Thema, Gegensatz u. s. w., sondern das Thema dankt in der Regel seine Entstehung selbst irgend einer contrapunktischen Combination oder Intention, die oft erst ganz am Schluss der Fuge an das Licht tritt. Das Produciren nimmt eben hier, wie in vielen anderen Fällen, den umgekehrten Weg, wie das Geniessen. Anders ist es in der Vocalfuge, hier ist der Text so mächtig anregend und zugleich bindend, dass es einer besonderen technischen Formbildung nur ausnahmsweise bedarf, denn er selbst, seine Darstellung, bildet hier die Aufgabe der Musik.

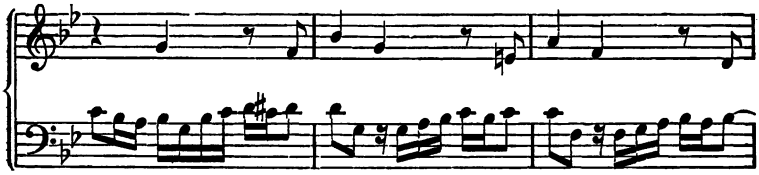
§ 52.

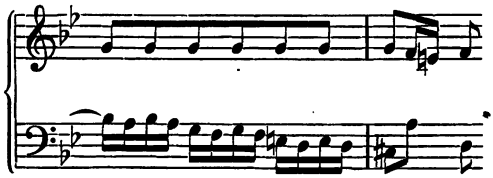
Die künstliche Fuge.

An künstlichen Fugen zeigt Bach's „Kunst der Fuge" die grösste Zahl von Musterbeispielen. Ausser den Fugen, welche auf Gegenbewegung, verbunden mit canonischer Durchführung (Engführung), mit Vergrösserung und Verkleinerung beruhen, finden wir daselbst die Contrapunkte der Decime und Duodecime, sowie einige Fugen, die sich ganz und gar verkehren (in Gegenbewegung bringen) lassen. Auch die grosse Figurationsfuge: „Pleni sunt coeli" in der Hmoll-Messe beruht auf der Verbindung der Contrapunkte der Octave und Decime. Noch künstlicher (und durch enge Schranken der Darstellung durch zweihändiges Klavierspiel noch bedeutend erschwert) sind die beiden Fugen in Gmoll und Bmoll, Wtp. Kl. II, 16, 22.

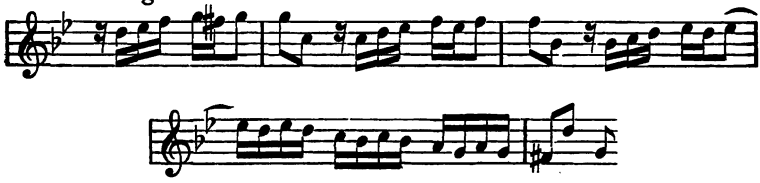
255 In der Gmollfuge



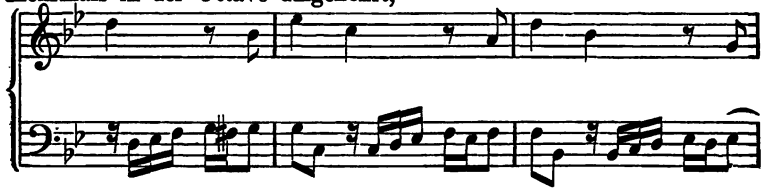


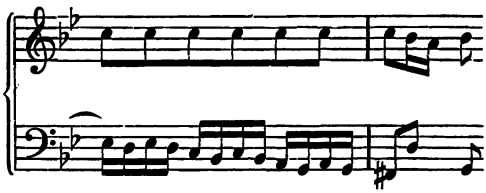


wird der Gegensatz

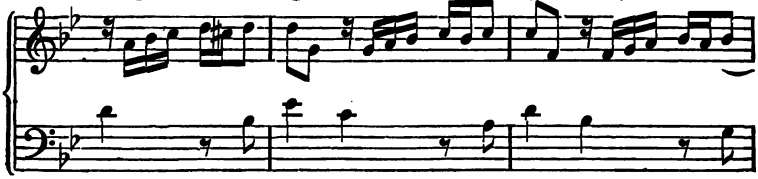


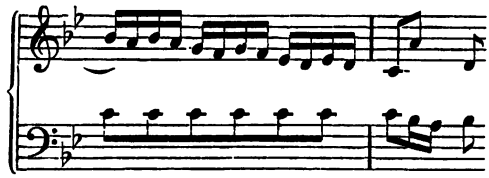
mehrmals in der Octave umgekehrt,



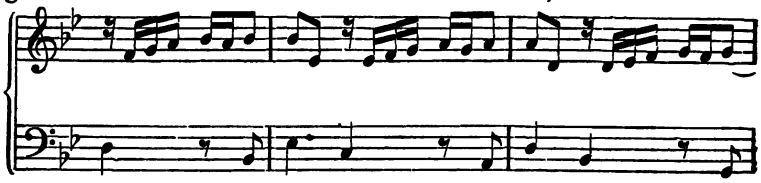


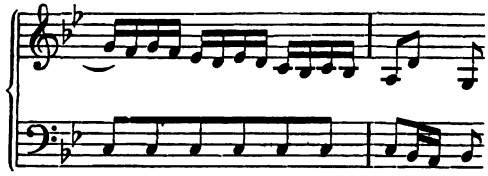
dann, nicht ganz vollständig, in der Duodecime (Takt 18)



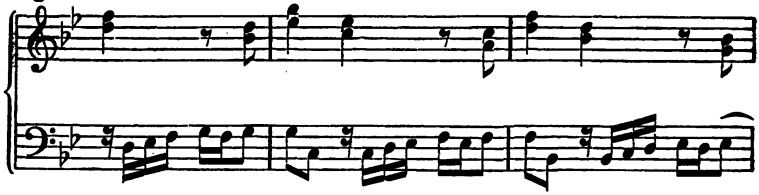


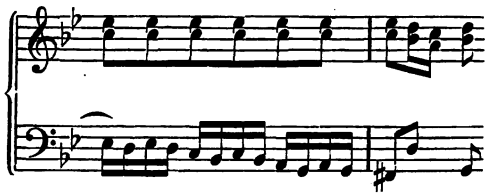
gleich darauf in der Decime zweimal hintereinder,





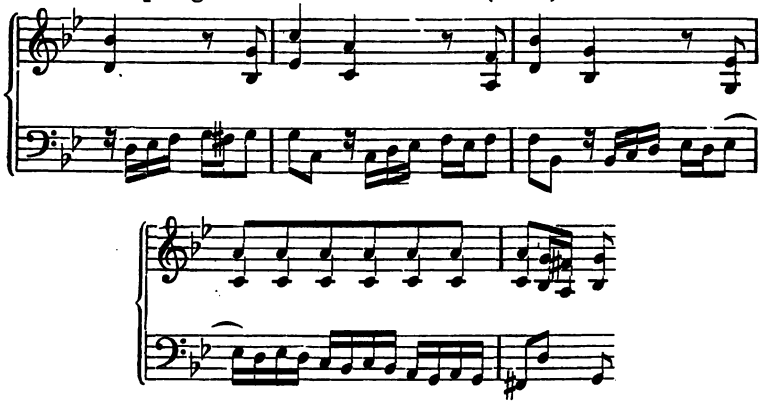
folgt ad 8 und 10:



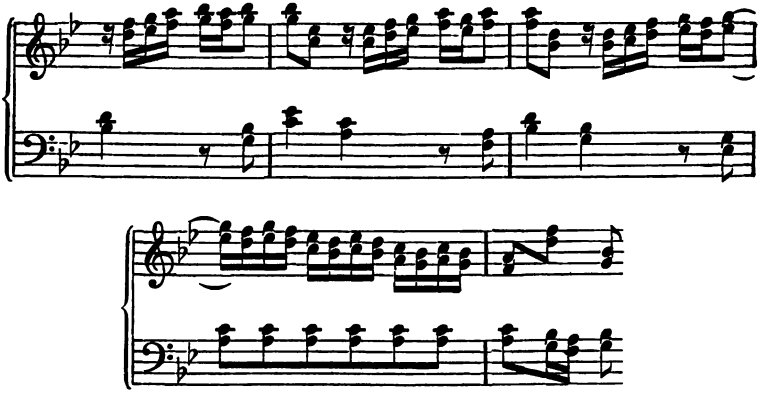


findet sich im Original in Versetzung, und zwar um eine Stufe aufwärts.

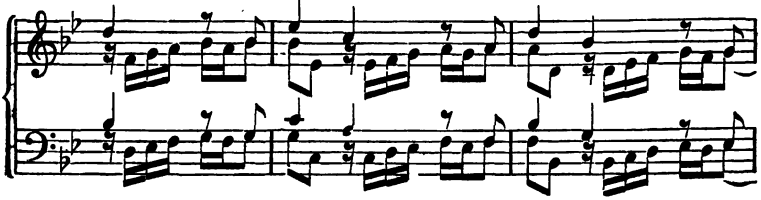
Umkehrung ad 8 und Umkehrung ad 8 der Umkehrung ad 10, d. i. das ursprüngliche Thema in der Terz (Sexte):

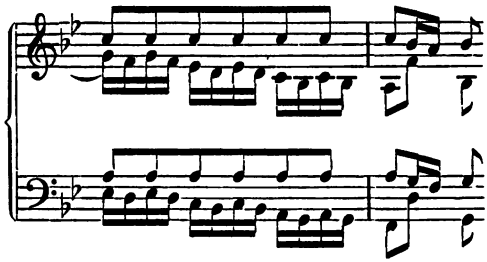


Aus dem nämlichen Verfahren des Austerzens, aber mit beiden Stimmen, ergibt sich:



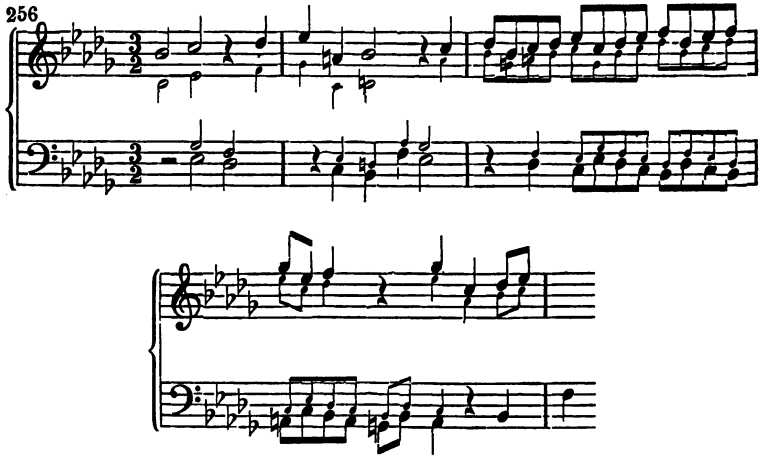
Auf diesem Satze beruht die ganze Fuge, er enthält gleichsam die technische Idee derselben. Auch ist die Composition dieses Satzes der Abfassung der Fuge vorangegangen. Derselbe erscheint noch einmal in folgender Umkehrung:





Die Modificationen dieses Satzes zu Gunsten des Zusammenhanges und der Harmonie möge der Schüler selbst aufsuchen. Sie berühren das Wesen der Sache nicht. Besonders hat Bach den etwas ungelenken Schluss stets vermieden.

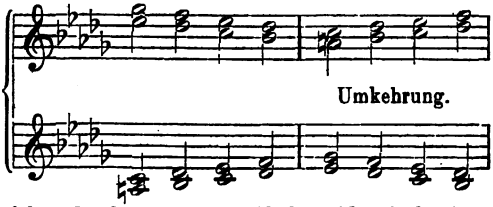
Die Bmollfuge II, 22, eines der vollendetesten Meisterwerke contrapunktischen Klaviersatzes gipfelt in folgendem doppelstimmigen Canon in der Gegenbewegung, welcher insofern frei ist, als er das Nachahmungsintervall wechselt, indem das eine Stimmpaar aus der anfänglichen Sextenverdoppelung in die Terzenverdoppelung übergeht.



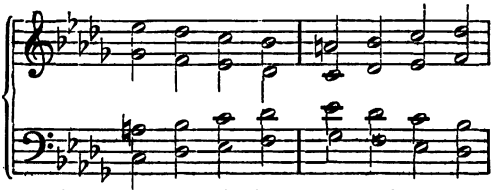
Auf diesen Satz, als den Gipfelpunkt, arbeitet die ganze Fuge in fünf Durchführungen hin, deren erste dem Thema allein gewidmet ist, die zweite der Engführung desselben in grader Bewegung, die dritte der Gegenbewegung, die vierte der Engführung in grader und Gegenbewegung, welche zweimal zweistimmig, einmal vierstimmig, wie oben, als Schluss erscheint.

Diese mannigfaltige Combinationsfähigkeit des Themas selbst, welche in obigem Satze gipfelt, ergibt sich aber aus der Gegenbewegung in Terzenparallelen innerhalb des Umfanges der verminderten Septime der Molltonart:

257



mit welcher folgende Sextenparallelen identisch sind:



Hieraus — nicht aus irgend einem vorgeschriebenen künstlichen Contrapunkt — hat Bach's unvergleichlicher contrapunktischer Scharfblick jenes Thema mit seinen mannigfaltigen Combinationen der Umkehrung, Verkehrung und Canonik gewonnen.

Dreissigste Aufgabe.

Eine künstliche Fuge mit Anwendung combinirter Contrapunkte. Stoff dazu bieten die Arbeiten zur 23. Aufgabe. Der Satz sei fünf- oder sechsstimmig.

§ 53.

Die „Kunst der Fuge".

Seb. Bach, der, was unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Ueberwindung aller Schwierigkeiten betrifft, unstreitig der grösste Meister des contrapunktischen Stiles ist, hat eine „Kunst der Fuge" — echt künstlerisch: — ein Lehrbuch in Musterbeispielen gegeben. Wer die Sprache dieser Muster versteht, kann daraus ersehen, welche Grundsätze Bach in einem ganz der Kunst gewidmeten Mens chenleben erworben, und bewährt gefunden hat. Aber schon die Anlage des Werkes, sowie die Beschaffenheit

des Themas (Nr. 145) beweist, dass es Bach hier darum zu thun war, die Formen der Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung und Umkehrung an einem, dazu besonders gebildeten, auf dem Molldreiklang, dem Leitton und der verminderten Septime beruhenden Thema zu zeigen. Schon die dritte und vierte Fuge bringt das Thema verkehrt (in Gegenbewegung), die fünfte vereinigt beide Bewegungen, grade und verkehrte, (am Schluss bringt sie beide Bewegungen gleichzeitig,) die sechste bringt zur Verkehrung die Verkleinerung, die siebente zu beiden die Vergrösserung. Es folgt der dreifache Contrapunkt der Octave, der doppelte der Duodecime, der Decime verbunden mit Duodecime, und, in der fünfzehnten Fuge, eine eigentliche Verkehrungsfuge, die gleichzeitig umkehrungsfähig ist. Auch die folgenden Fugen und Canons sind der Verkehrung und dem doppelten Contrapunkte gewidmet. Wir sehen also, dass grade diejenigen Formen, welche die vergängliche Seite des contrapunktischen Stiles ausmachen, weil sie der unmittelbaren Auffassung durch das Gehör am fernsten stehen, den Hauptinhalt dieses Werkes bilden. Ein immerwährend contrapunktisch thätiger Künstlergeist musste endlich dieses Werk produciren, um sich gleichsam der angesammelten Stofffülle zu entäussern. Er hat aber dadurch nicht nur die technische, sondern auch die historische Grenze des contrapunktischen Stils gezogen. Nicht sowohl die Kunst, als vielmehr die Künste der Fuge sind es, die uns hier von ihrem grössten Meister gezeigt werden. Desshalb ist auch dieses Werk dem Compositionsschüler keineswegs in gleichem Grade zu empfehlen, wie das wohltemperirte Klavier des Meisters. Der bleibende Werth der „Kunst der Fuge“ liegt vielmehr auf dem Gebiete historischer Forschung.

Anm. Verkehrungsfugen sind also solche, welche durchgängig die Ausführung in Gegenbewegung gestatten. In den angeführten Fällen verbindet sich mit der Verkehrung die Umkehrung.

Dergleichen Fugen werden zuweilen Spiegelfugen genannt: Kehrt man nämlich das Blatt mit dem Klaviersatz um, (so dass die Noten auf dem Kopf stehen) und hält es vor den Spiegel, so kann man im Spiegel die Verkehrung lesen, und zwar in derselben Tonart, wenn man die linke Hand im Altschlüssel eine Octave tiefer, die rechte im Tenorschlüssel eine Octave höher liest. Dabei muss

natürlich den Versetzungszeichen besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dieses Spiegelbild gibt denn auch Bach als nächstes Beispiel. Im vorliegenden Falle, dmoll, ist es noch leichter die Fuge vom Spiegel, oder vom umgekehrten Notenblatt, rechts nach links, abzuspielen, wenn man sich Violin- und Bassschlüssel, in gewöhnlicher Weise vorgezeichnet denkt, und in emoll spielt. Auch die Partitur in allen C-Schlüsseln kann man so abspielen, aber in cmoll.

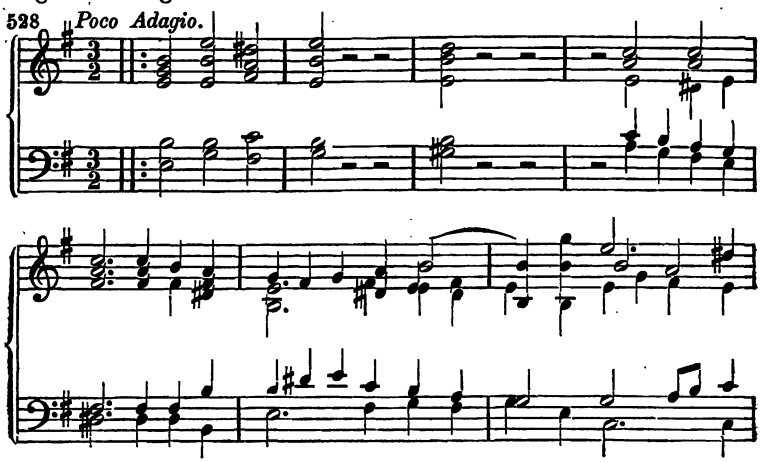
§ 54.

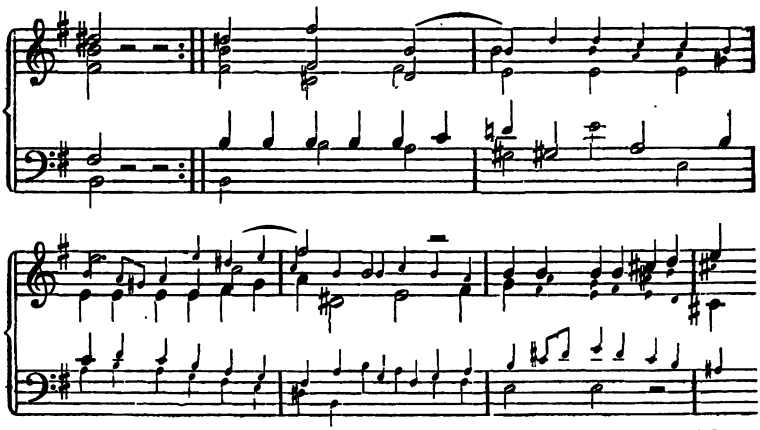
Der Chorsatz.

Wie sich die Chorstimmen in den verschiedenen contrapunktischen Aufgaben verhalten, ist zur Genüge mitgetheilt und eingeübt. Es bleibt indessen über den nicht contrapunktischen Chorsatz, sowie über die Beschränkung und Vermehrung der Stimmenzahl einiges zu sagen.

Der Vocalsatz, welcher keiner bestimmten contrapunktischen Satzweise (Imitation, Canonik, Umkehrungsform) angehört, wiederholt entweder denselben Text, oder verfolgt, ohne zu wiederholen, einen längeren Text. In Bezug auf die Satzweise verhält er sich entweder harmonisch (welches Verhalten durch alle Beispiele der Harmonielehre vertreten wird), oder nähert sich mehr und mehr, durch selbständige Führung der Einzelstimmen, dem contrapunktischen Stil, in den er jeden Augenblick durch Einführung einer Imitation oder dgl. überzugehen bereit ist. Einen solchen Uebergang zeigt z. B. folgender Satz von Bach.

528 *Poco Adagio.*



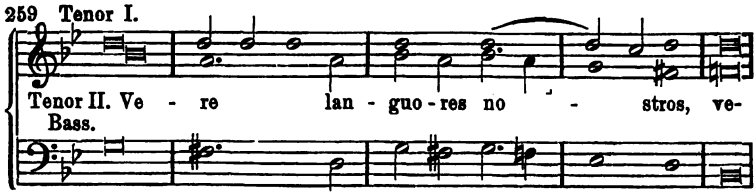


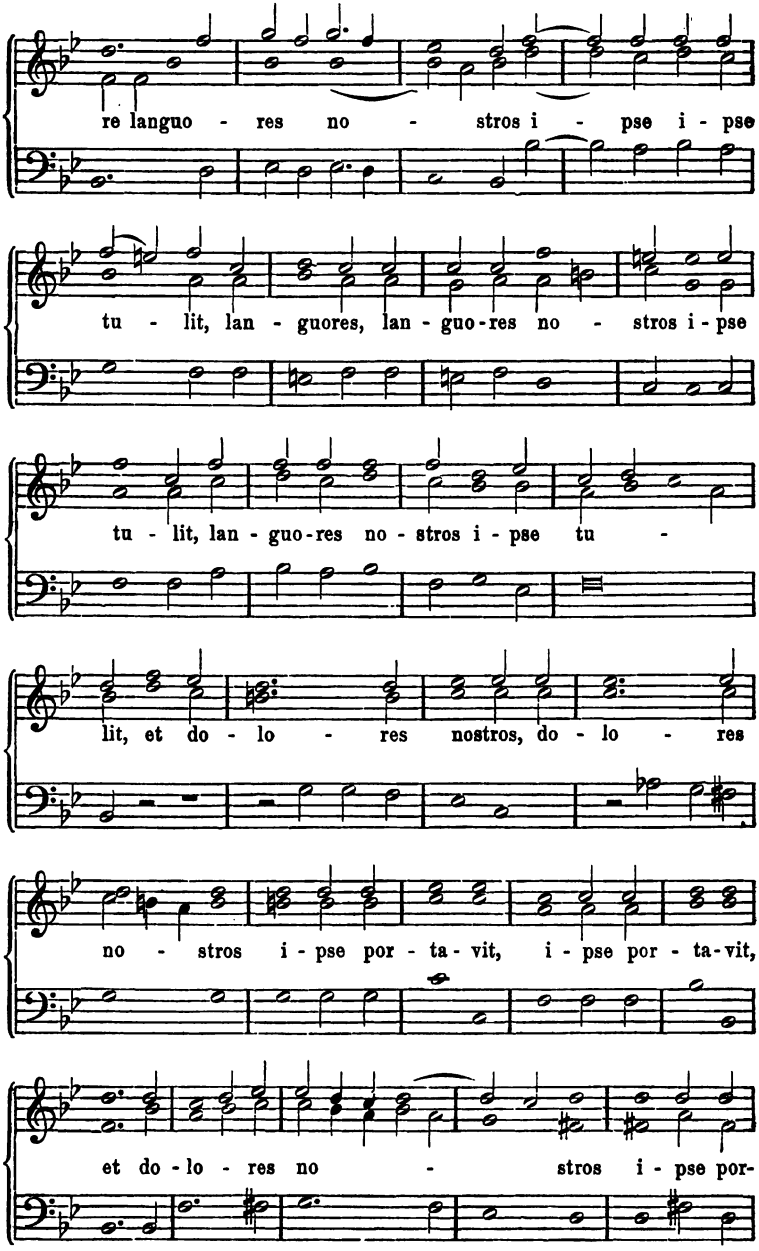
Hier beginnt, im neunten Takt, nach dem Wiederholungszeichen, während die übrigen Stimmen in ihrem Satz fortfahren, der Tenor eine Imitation, die zunächst vom Alt aufgenommen wird. —

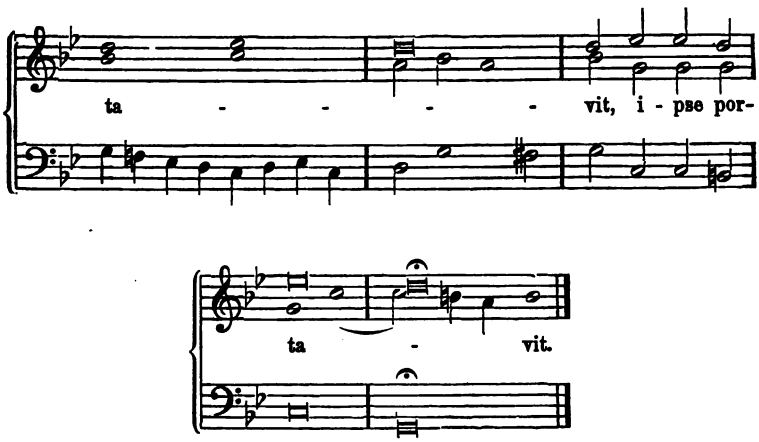
Bei Beschränkung der Stimmenzahl ist es nöthig, besondere Aufmerksamkeit auf die Intervalle der Zusammenklänge zu richten, immer die wichtigsten und am vollsten klingenden auszusuchen. Im eigentlich contrapunktischen Satz ist dies weniger wesentlich als im harmonischen, weil jener die Aufmerksamkeit mehr auf die Bewegung der Stimme, als auf den Zusammenklang richtet. Ueberdiess ist der junge Componist im contrapunktischen zwei- und dreistimmigen Satz schon hinreichend geübt. Es folgt hier, als Muster für den minderstimmigen einfach harmonischen Satz ein vollendetes Meisterwerk, welches der strebsame Kunstjünger sich vollkommen zu eigen machen soll:

Muster des dreistimmigen Satzes.

„Vere languores“ für drei Männerstimmen von Ant. Lotti.




re languo - res no - stros i - pse i - pse
tu - lit, lan - guores, lan - guo-res no - stros i-pse
tu - lit, lan - guo-res no - stros i - pse tu -
lit, et do - lo - res nostros, do - lo - res
no - stros i - pse por - ta - vit, i - pse por - ta-vit,
et do - lo - res no - stros i - pse por-



Vom mehr als vierstimmigen Chorsatz ist der achtstimmige am häufigsten. In diesem herrscht wieder der Doppelchor (zweimal vier Stimmen) vor. In der Partituranlage unterscheidet man den achtstimmigen und den doppelchörigen Satz auf folgende Art:

Achtstimmig:	Doppelchörig:	
Sopran I	Erster Chor	Sopran I.
Sopran II		Alt I
Alt I		Tenor I
Alt II		Bass I
Tenor I	Zweiter Chor	Sopran II
Tenor II		Alt II
Bass I		Tenor II
Bass II		Bass II

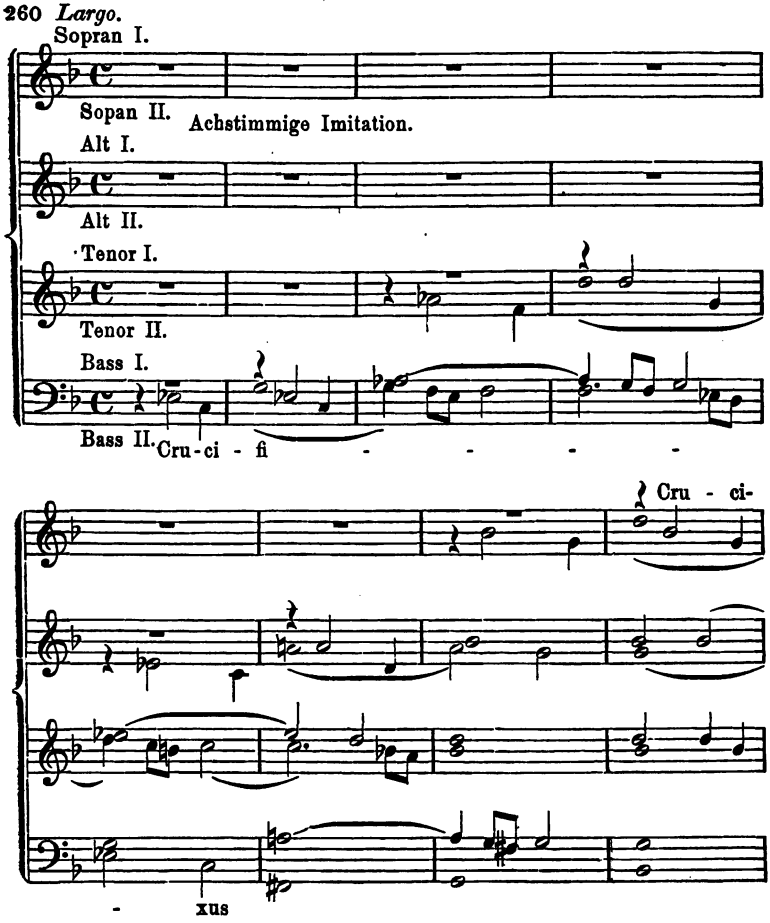
Des Psalmodirens ist in der Lehre vom strengen Satz Erwähnung gethan, das Recitativ gehört in die Abhandlung vom Solosatz.

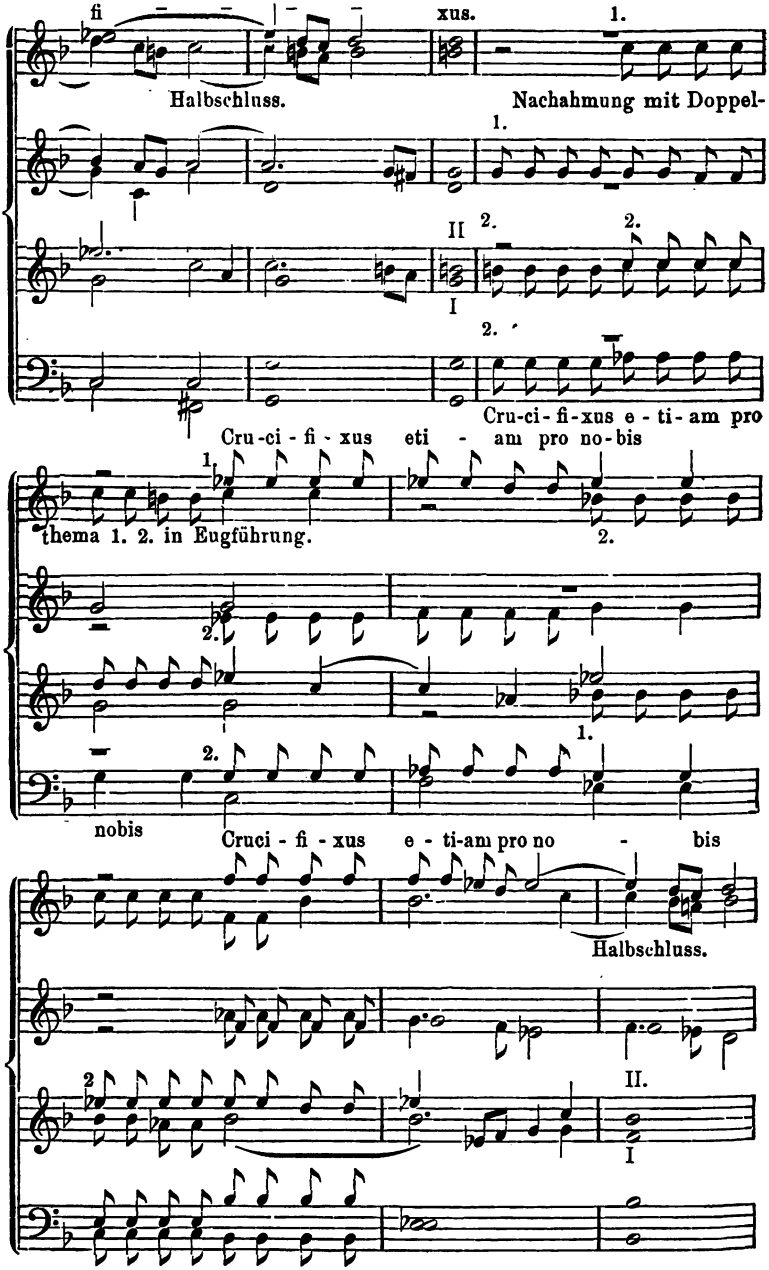
In Bachs Motetten finden wir den achstimmigen (vorherrschend zweichörigen) Satz zu staunenswerther Vollendung ausgebildet. In Bachs „Matthäus-Passion“, in Händels „Israel in Aegypten“ gesellt sich zum zweichörigen Satz noch das Instrumentale, (bei Bach in zwei Orchester getheilt). Felix Mendelssohns Psalmen und Sprüche a capella bieten ebenfalls Muster des mehrstimmigen Satzes. Man hat die Zahl der Chorstimmen schon bis auf achtundvierzig verviel-

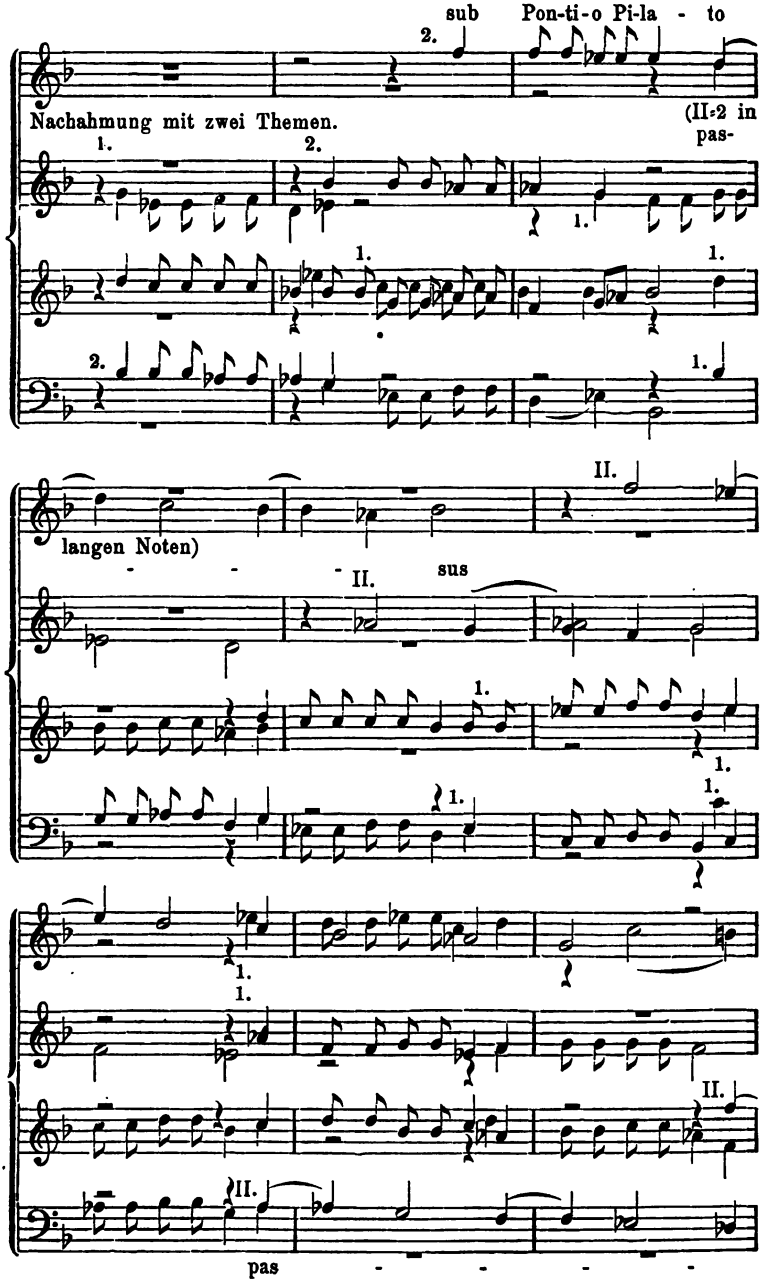
fältigt. Als eine Meisterleistung unserer Zeit auf dem Gebiete des vielstimmigen Satzes ist die sechszehnstimmige Messe von A. E. Grell zu erwähnen, welcher der zwölfstimmige Frauengesang: „Lobgesang der Maria“ desselben Meisters vorangegangen ist.

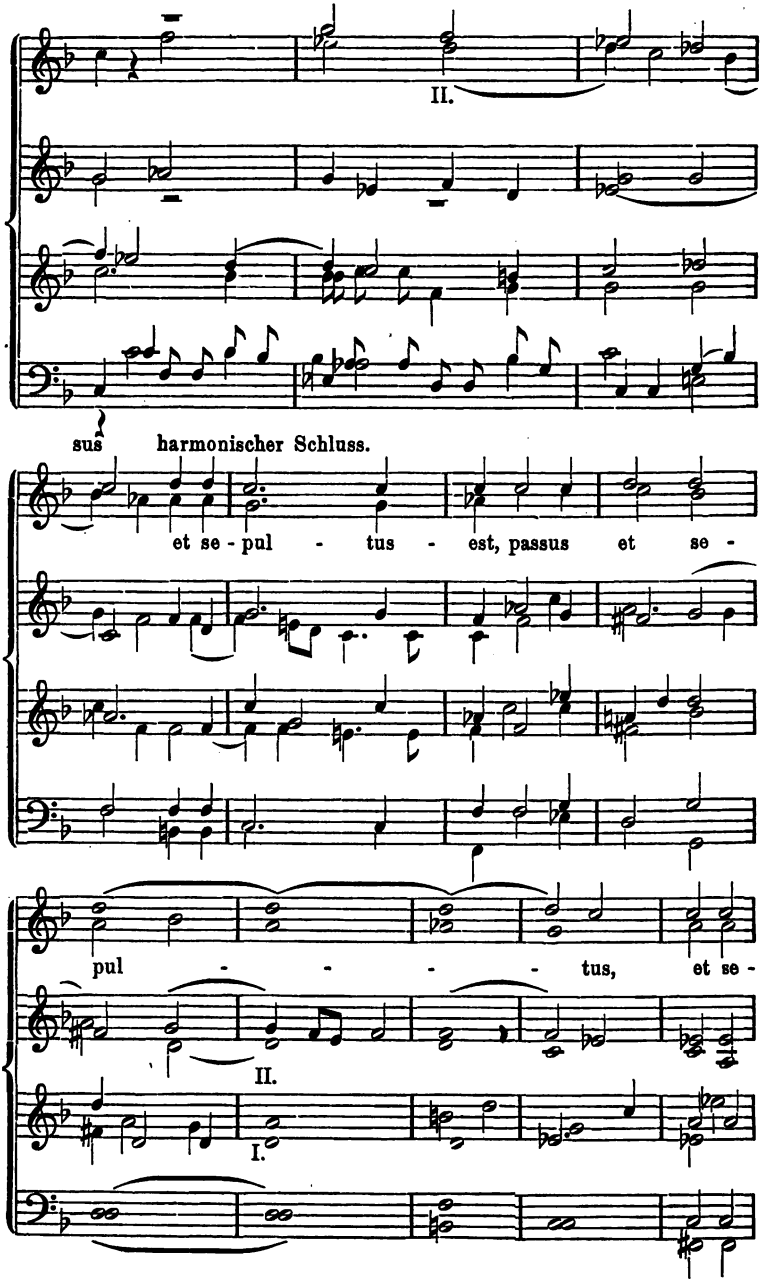
Muster des achtstimmigen Satzes.

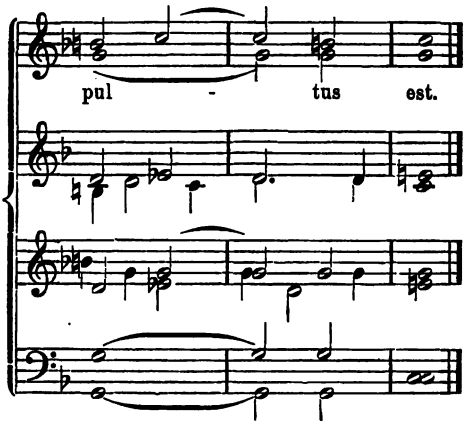
„Crucifixus“ von Antonio Lotti.




fi xus.
1.
Halbschluss.
Nachahmung mit Doppel-
1.
II
2.
2.
I
2.
Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro
Cru-ci-fi-xus eti - am pro no-bis
1.
thema 1. 2. in Eugführung.
2.
2.
1.
2.
nobis
Cruci-fi-xus e-ti-am pro no - bis
Halbschluss.
2
II.
I


sub Pon-ti-o Pi-la - to
Nachahmung mit zwei Themen.
(II:2 in
pas-
langen Noten)
sus
pas


II.
sus
harmonischer Schluss.
et se - pul - tus - est, passus et se -
pul - - - - tus, et se -
II.
I.



Einunddreissigste Aufgabe.

Componire einige minder- und mehrstimmige Sätze, besonders drei- und achtstimmig.

Nicht selten bietet sich im mehr als vierstimmigen, reinen Vocalsatz Veranlassung zwei Stimmen derselben Stimmgattung, damit ihr Gesang mehr hervortrete, zu verdoppeln. Im Bass geschieht dies im Einklang oder Octave, in den anderen Stimmen nur im Einklang.

Das Unisono (oder die Octavverdoppelung) von mehr als zwei Stimmen, findet sich auch gelegentlich, und zwar meist durch eine Besonderheit des Textes veranlasst. So contrapunktiren z. B. in der Cantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (allerdings mit Orchesterbegleitung) die drei Unterstimmen im Unisono (Octave) gegen den Choral der Oberstimme. Ein allgemeines Unisono (nur in ganz besonderen Ausnahme-Fällen zulässig) findet sich in der fünfstimmigen Motette (reiner Vocalsatz) „Jesu, meine Freude" in dem Chor: „Trotz der Gruft der Erden", mehrmals in kurzen (eintaktigen) Sätzen, hier allerdings mit vollem Rechte und grossartiger Wirkung angewendet.

§ 55.

Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus.

Alle contrapunktischen Formen verbinden sich gelegentlich mit

einem gegebenen Cantus firmus. Am häufigsten natürlich die Imitation, in deren Gewebe sich jeder beliebige Cantus firmus mit Leichtigkeit einfügt.

Nächst der Imitation ist es die Form der Fuge, welche sich, ihrer grossen Dehnbarkeit wegen, zur Begleitung des Cantus firmus eignet.

Die älteren Contrapunktisten sind aber auch vor schwierigeren Combinationen nicht zurückgeschreckt, und hin und wieder ist es sogar gelungen, zu einem Choral als Cantus firmus einen Canon durchzuführen, oder auch einen Choral selbst canonisch durchzuarbeiten, oder gar beide schwierigen Künste zu vereinigen. Die Compositionslehre hat sich mit Kunststücken dieser Art nicht abzugeben, deren Abhandlung an eine andere Stelle gehört.

Dagegen soll der junge Componist die beiden zuerst erwähnten, durch den strengen Satz vortrefflich vorbereiteten Formen zum Gegenstand des Studiums (d. h. der Uebung) machen.

Die Imitation zum Choral verlangt vor allem ununterbrochenen Fluss, und desshalb die Geschicklichkeit, die Cadenzen zu vermeiden*). Das Imitationsmotiv kann nach Belieben wechseln oder gleich bleiben, sowie es auch allen contrapunktischen Modificationen unterworfen werden kann. Der Text ist in jedem Falle dem gleichzeitigen Abschnitte des Cantus firmus zu entnehmen. Eine oder zwei Cadenzen, welche das Ganze in ziemlich gleiche Theile theilen, sind, besonders bei längeren Chorälen, nicht zu verwerfen. Doch soll auch bei diesen immer eine Stimme wenigstens, die Bewegung in Fluss erhalten. Abgang und Eintritt der Stimmen ist hier natürlich durch alle Vortheile des freien Satzes erleichtert.

Die Fuge zum Choral (Cantus firmus) ist in der Herstellung wenig schwerer. Die Hauptschwierigkeit macht die regelrechte Bildung der ersten Durchführung. Im späteren Verlauf nähert sich ja ohnehin die Fuge der freien Imitation. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht" — schliesst mit einer Doppelfuge zum Choral. Die beiden Themata sind, mit ihrem Text, in Nr. 10 mitgetheilt. Der Anfang geschieht mit dem Comes realiter (Edur), folgt dux und comes tonaliter (Tonica bis Dominante, Dominante bis Tonica). Der Choral, welcher der mixolydischen Tonart an-

*) Vgl. des Verf. „Der strenge Satz in der mus. Compositionslehre. Berlin, Carl Habel". Die geschickteste Art die Cadenzen zu vermeiden besteht in der Einführung neuer Motive, an der Stelle, wo die Cadenz eintritt, oder kurz vorher.

gehört, wird in zwei Versen durchgeführt, und in Folge dessen die ganze Arbeit von 37 Takten einmal wiederholt.

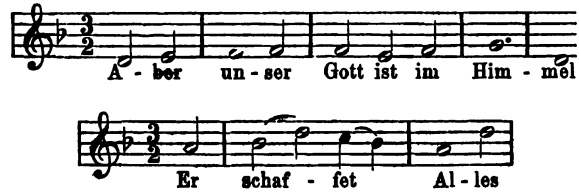
Ein Colossalwerk contrapunktischer Kunst bietet das „Confiteor“ der Hmoll-Messe, eine Doppelfuge mit Engführungen, in welche der katholische Cantus firmus, und zwar dieser auch in Engführung, sowie in Vergrösserung, eingewebt ist. Verwandte Aufgaben liegen dem Credo derselben Messe, dem Magnificat, Nr. 10, „Suscepit Israel“, sowie zahlreichen anderen Compositionen Bach's aller Gattungen zu Grunde.

Zweiunddreissigste Aufgabe.

Ausführung einiger Choralfigurationen, darunter einer Fuge zum Choral im vier- oder fünfstimmigen Chorsatz.

Die freiere Form der Imitation zum Choral ist von grossen Meistern der neueren Musik nicht selten angewendet. Der Choral Nr. 36 in Mendelsohns Paulus hält eigentlich die Mitte zwischen blosser Imitation und Fuge zum Choral, d. h. es liesse sich darüber streiten, welche von beiden Formen hier angewendet worden ist. Die beiden Themen der Imitation:

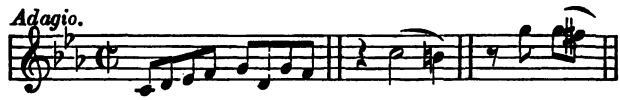
261



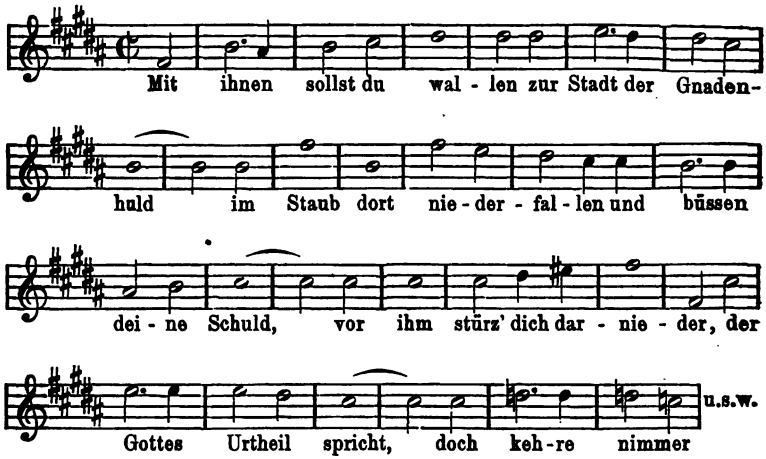
werden erstens einzeln durchgeführt, dann gelegentlich zusammen gebracht, und das erste Thema bildet Anfangs eine fugenmässige erste Durchführung in Engführung.

Beethoven hat im Amoll-Quartett zu dem, von ihm selbst gebildeten, lydischen Choral in drei Variationen drei verschiedene Choralfigurationen geliefert.

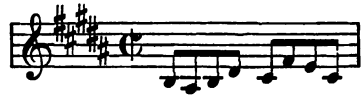
Mozart hat in der Zauberflöte eine weitläufige Imitation zu dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“, im Orchester durchgeführt, welche die folgenden Motive verarbeitet:



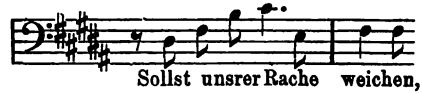
Wagner hat im zweiten Finale des Tannhäuser ausgedehnten Gebrauch von dieser Form gemacht. Den Cantus firmus bildet eine, von ihm selbst componirte Choralmelodie:



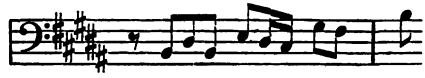
welche erst von Männerstimmen vorgetragen wird, während das Streichorchester das Figurationsmotiv:



durch 38 Takte durchführt; dann von der „Elisabeth", unterstützt durch Flöte, Oboe, Clarinette, von den Männerstimmen durch das harmonische Figurationsmotiv:



im Orchester durch das eintaktige Motiv:



contrapunktirt.

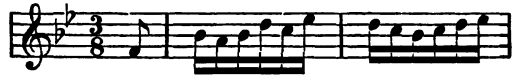
§ 56.

Die Motette.

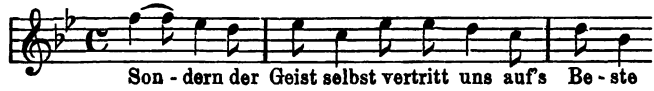
Alle Arten des reinen Vocalsatzes aufzunehmen, ist die Motette die geeignete zusammengesetzte Kunstform. Die Stimmenzahl, sowohl im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen, ist dem freien Ermessen des Componisten überlassen.

In der fünfstimmigen Motette von Bach: „Jesu meine Freude", ist der erste Satz „Choral", vierstimmig, der zweite fünfstimmig, der dritte: „Choral", fünfstimmig, der vierte „Terzetto" dreistimmig, der fünfte fünfstimmig, der sechste „Choral" vierstimmig, der siebente „Terzetto" dreistimmig, der achte „Quartetto" (mit Choral) vierstimmig, der neunte fünfstimmig, der zehnte „Choral" vierstimmig. Die einzelnen Sätze dieser Motette sind weit ausgeführt, und schliessen selbständig ab. Der letzte Choralsatz ist eine Wiederholung des ersten; der vorletzte Satz eine Abkürzung des zweiten.

Die Motette: „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"

264 

beginnt mit einem doppelchörigen, achtstimmigen Satz in $^3/_8$, dem sich ein gleicher Imitationssatz über das Thema:

265 

anschliesst.

Hierauf folgt eine vierstimmige Fuge (deren Thema Nr. 166, Gattung § 46 angegeben ist), und ein vierstimmiger Choral.

In der Motette „Fürchte dich nicht" bilden die drei Theile einen einzigen Satz ohne Wechsel des Tempos, der Taktart und der Tonart. Die Einheit des Satzes wird dadurch noch vollkommener, dass jeder Theil auf den Anfang zurückführt. Der zweite Theil beginnt mit den Worten: ich stärke dich, der dritte Theil ist vierstimmig, Choral mit Doppelfuge.

Die Elemente des Textes der Motette sind das Bibelwort und das Kirchenlied. Aus denselben ist es leicht, einen geeigneten Text zu bilden.

Den musikalischen Stoff zur Composition einer Motette im

freien Satz liefern die Arbeiten zu den hier gegebenen Aufgaben in reicher Fülle; es handelt sich also nur um Zusammenstellung und gelegentliche Ergänzung derselben.

Die Cantate setzt die Bekanntschaft mit dem Orchestersatz und dem Gebrauche der Solostimmen, sowie mit den für beide gebräuchlichen Formen voraus, kann also hier nicht als Aufgabe gestellt werden.

Bei seinen Motetten soll übrigens der junge Componist nicht auf grossen Umfang und zahlreiche Sätze sehen; sondern lieber mehrere Motetten von geringerem, als wenige von grösserem Umfange componiren.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

Componire Motetten im freien (modernen) Tonsatz.

Aufgabenverzeichniss.

I.	Zweistimmige Imitation	27
II.	Zweistimmige tonale Imitation	30
III.	Zweistimmige instrumentale Imitation	36
IV.	Dreistimmige Imitation	39
V.	Vierstimmige Imitation	41
VI.	Freie Imitation	44
VII.	Besondere Arten der Imitation	47
VIII.	Imitation für Chorgesang mit Text	51
IX.	Zweistimmige Canons	54
X.	Unendliche zweistimmige Canons	54
XI.	Drei- und vierstimmige Canons	56
XII.	Canons in Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung	59
XIII.	Tonale Canons	60
XIV.	Freie Canons	64
XV.	Canons in selbständiger Kunstform	70
XVI.	1) Contrapunktische Variation	81
	2) Canon als contrapunktische Variation	85
XVII.	Doppelte Contrapunkte der Octave	89
XVIII.	Bildung von Themen im doppelten Contrapunkte	91
XIX.	Dreifache Contrapunkte	98
XX.	Bildung von Themen im dreifachen Contrapunkte	100
XXI.	Vierfache Contrapunkte	102
XXII.	Doppelte Contrapunkte der Duodecime, Decime, None, Undecime, Terzdecime	107
XXIII.	Combinirte doppelte Contrapunkte	113
XXIV.	Engführungscanons zwei- bis vierstimmig in umkehrungsfähigen Contrapunkten	122

XXV.	Zirkelcanons	127
XXVI.	Doppelcanons	129
XXVII.	Einfache Vocalfugen	163
XXVIII.	1) 2) Vocaldoppelfugen	165
	3) Eine Vocal-Engführungs-Fuge	165
	4) Eine Vocalfuge, welche sich auf die besonderen Arten der Imitation gründet	168
XXIX.	1) Eine auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett	170
	2) Eine drei- oder vierfache Fuge für Streichquartett (freiwillig)	170
XXX.	Eine künstliche Fuge mit combinirten Contrapunkten	177
XXXI.	Minder- und mehrstimmige Composition	187
XXXII.	Choralfiguration und Fuge zum Choral	189
XXXIII.	Motetten im freien (modernen) Tonsatz aus dem gewonnenen Material zusammenstellen	192

Index.

A.

A, Vocal Seite 50.
Abwärts 16, 44.
Abgekürzt 133.
A capella 182.
Achtstimmig 182, 183, 187, 191.
Achtundvierzigstimmig 182.
Aesthetisch 24, 64, 132, 133, 165.
ä 50, 51.
äu 51.
ai 50.
Alt 23.
Altschlüssel 75.
Anführung 144.
Anticipation 7, 9, 11, 13, 15, 17.
Antwort 2, 3, 88, 143.
Anregung 32.
Aufführung 168.
Auflösung 4, 7, 9, 10.
Aufwärts 16, 44.
aü 51.
Ausdehnung 135.
Ausdruck 24.
Ausnahme 8, 26, 37, 40.

B.

Bach 2, 3, 6, 8, 9, 16, 21, 22, 26, 28, 31, 34, 35, 36, 41, 44, 48, 52, 55, 57, 60, 81, 87, 90, 94, 98, 102, 109, 111, 113, 120, 126, 132, 136, 140, 165, 169, 172, 179, 188, 191,
Bass 23.
Basso ostinato 81.
Beethoven 32, 33, 34, 48, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 89, 90, 92, 115, 117, 168, 169, 171, 189.
Begleitung 35, 66, 70, 168.
Besondere Arten der Imitation 44, 56, 131, 167.
Bibel 49, 191.
Bindung 26.
Brummstimmen 51.

C.

Cadenz 135, 143, 144.
Caesur 66.
Canon 47, 52, 66, 79, 81, 113, 131.
Canonische Fuge 171, 180.
Canonische Lied 64, 65.
Cantate 192.
Cantilene 66.
Cantus firmus 169, 187, 190.
Charakter 140.
Chorstimmen 23, 179.
Chorgesang 39, 51.
Choral 187, 190.
Choralfiguration 187, 189.
Chorsatz 179.
Chromatik, chromatisch 24, 36, 39, 63, 91, 170.
Clarinette 190.
Clementi 66, 119.
Coda 129.
Colossalwerk des Contrapunktes 189.
Combinationsgabe 81, 172.
Combinirte Contrapunkte 107, 109, 111, 112, 113, 172, 177.
Comes 136, 142, 144, 188.
Componist 63.
Consonant 50, 51.
Consonanz 3, 6, 94.
Construction 77.
Contrapunkt 1, 45, 61, der Duodecime 163, 178—190.
Contrapunktischer Stil 2, 20, 25, 47, 48, 167, 179.
Correkt 65.

D.

Declamation 24, 167.
Dissonanz 3, 7, 8, 10, 94, 98.
Dissonirende Hauptaccorde 20.
Doppelvorhalt 10.
Doppeltübermässig 19, 37.
Doppeltvermindert 19, 37.
Doppelcanon 127, 170.
Doppelvocal 50, 51.
Doppelter Contrapunkt 55, 87, 89,

der Duodecime 103, der Decime 105, der None 105, der Undecime 106, der Terzdecime 109, — 129, 142, 164.
Doppelfuge 91, 163, 169, 191.
Doppelchor 182, 191.
Doppelthema 91, 127.
Dominantseptimenaccord 21.
Dominante 53, 143.
Dreifacher Contrapunkt 94, 98, 164.
Dreiklang 20.
Dreistimmig 33, 36, 54, 180, 187.
Duettgesang 70.
Durchführung 39, 40, 44, 143, 164, 188.
Durchgang 7, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 77.
Dux 136 ff, 146 ff, 156 ff.

E.

E 50.
ei 50.
Einfall 172.
Einfachheit 74, 85.
Einfacher Contrapunkt 52, 130, 142.
Einheit der Tonart 29, 30.
Eingeschoben 10.
Einklang 4, 8, 37, 65.
Einzelstimme 1.
Eleganz 134.
Elementarlehre 23. 24.
Engführung 52, 54, 63, 119, 120, 131, 164, 165, 166, 169, 172.
Enharmonische Verwechselung 24, 37.
Entwickelung 85.
Episode 131, 170.
Erfindung 91, 98,
Ergänzen 192.
Erkennbarkeit 42.

F.

Falsch 17.
Falsche Quinten 5, 77.
Figuration 1, 3, 23, 31, 36, 39, 50, 67, 74, 170, contrapunktische 187, 190.
Figuralstimme 72.
Flöte 190.
Frauengesang 183.
Fragmentarisch 170.
Frei 15, 134, (Fuge) 165.
Freiheiten (Imitation) 41, 44, 45, (Canon) 61, 64, 70, 165.
Freiwillige Arbeit 168, 171.
Fuge 25, 31, 40, 42, 43, 44, 61, 90, 119, 130, 162, 172, 188, z. Choral 188, Form der Fuge 132.
Fugato 133, 166.
Fughetta 133.
Fugenthema 2, 135.
Fundamentalbass 127.
Füllstimme 66, 67, 119.
Fünfstimmig 169, 177, 189, 191.

G.

Ganzschluss 66, 75, 135.
Gegenbewegung 14, 44, (strenge), 46, 57, 70, 82, 113, 121, 131, 138, 167, 172, 177.
Gegenmotiv 78.
Gegensatz 2, 25, 83, 96, 133, 137.
Gehör s. Ohr.
Gesetzmässig 1.
Gesangschlüssel 27.
Gesang 50.
Gesangunterricht 51.
Gesellschaftscanon. 64, 65.
Geschmack 30.
Geschick 85.
Grade Bewegung 5, 37, 39, 176.
Grell 183.

H.

Halbschluss 66, 76, 136.
Händel 23, 53, 56, 87, 90, 93, 94, 132, 140, 167, 168, 182.
Harmonik 74, 77, 80.
Harmoniker, einseitige 23.
Harmonisch 1, 2, 24, 37, 61, 84, 179, 180.
Harmonielehre 10, 20, 36, 124, 179.
Haydn 34, 39, 65, 75, 90, 93, 137, 165, 169.
Historisch 165, 167, 179.
Höchste Lage der Stimme 50.
Hummel 12.
Hülfslinie 54, 87, 88, 113.
Hülfsstimme 45.

I.

I 51.
Jahrhunderte 85, 101.
Imitation 1, 37, 47, 188, z. Choral 188, 189.
Instrumental 31.
Instrumentalcolorit 73, 169.
Instrumentalfuge 134, 169.
Instrumentalmusik 23, 24, 27, 31, 71, 133, 169.
Intervall 1, 2, 19, (Vertreter der Accorde) 29, 39, (seltener) 55, (der Nachahmung).

Intervallgetreu 30.

K.

Kenner 85.
Kiel 66, 117, 118, 119.
Kinderlied 20.
Kirchenlied 191.
Kirchentonarten 30.
Klavier 32, 66, 169, 171.
Klarheit 85, 134.
Klangcharakter 101.
Kleine Septimenaccorde 21.
Klengel 66, 119.
Krebsgängig 48.
Künstlich 131, 163, 172, 177.
Kunstform 64.
Kunstwerk 133.
Kyrie eleïson 50.

L.

Leichtigkeit 134.
Leitton 7, 20, 178.
Liedform 66, 74, 118.
Liszt 137.
Löwe 171.
Lotti 180, 183.

M.

Mannigfaltigkeit 177.
Manual 71.
Männerstimmen 180, 190.
Meierbeer 18, 51.
Meister 5, 49, 74.
Meisterschaft 85.
Meisterwerk 32, 162,
Melodisch 1, 101, 119.
Mehrfacher Contrapunkt 55.
Mehrfache Fuge 168, 170.
Mehrstimmig 182, 185.
Mendelssohn 90, 128, 182, 189.
Messe 49.
Minderstimmiger Satz 180, 187.
Mixolydisch 188.
Modern 1, 189, 192,
Modulation 2, 22, 24, 25, 36, 37, 39, 64, 102, 136, 170.
Mollaccord 44, 178.
Mollscala 2.
Motette 191, 192.
Motiv 74, 78, 189, 190.
Mozart 5, 12, 32, 33, 48, 49, 63, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 101, 102, 107, 117, 124, 125, 127, 134, 163, 168, 169, 170, 189.
Mund, der 51.
Muster 31, 32, 40, 41, 75, 177.

N.

Nachahmung 1, 25, 53 (im Canon).
Nachsatz 30, 118, 135.
Naturharmonie 20.
Nebenseptimenaccord 22.
None 18, 84.
Nonenaccord 21.

O.

O 51.
Oben gebunden 8, 10, 14.
Oberstimme 187.
Oboe 190.
ō 50.
Octavverdoppelung 77, 80, 187.
Ohr 5, 17, 48, 52, 56, 178.
Orchester 72, 101, 169, 189, 192.
Orchesterbass 36, 124.
Orgel 32, 70, 169, 171,
Orgelpunkt 18, 141.

P.

Parallele 143.
Partituranlage 182.
Partiturmässig 27.
Partiturstudium 90.
Passage 50.
Pedal 70, 171.
Periode 30, 74, 118, 135, 136.
Poetisch 134.
Populär 65, 168.
Produciren 172.
Profan 51.
Proposta 52, 66, 128, 161.
Psalm 181.
Psalmodiren 182.

Q.

Quartenzirkel 122.
Quartsextaccord 99, 100, 119.
Quintenzirkel 29, 122.

R.

Rameau 102.
Real 30, 137, 143, 144. 188.
Recitativ 182.
Reine Intervalle 4, 53.
Rein musikalisch 133.
Regelmässig 63.
Rhythmik 23, 25, 26, 42, 45, 98, 135.
Risposta 52, 60, 161.

S.

Sangbar 2.
Satzform 136.
Schwierigkeit 177.
Schularbeiten 5, 172.
Schüler 6, 19, 30, 64, 67, 75, 97, 129.
Schubert 75.
Schlusscadenz 144.
Schule und Haus 20.
Schulfuge 132, 135, 142.
Schema 29.
Schrift und Sprache 51.
Selbständig 1, 64, 163.
Sechzehnstimmig 183.
Sequenz 3.
Selbstunterricht 22.
Sechsstimmig 177.
Singstimmen 22.
Solosatz 182.
Sonatenform 66.
Sopran 23.
Spiegelfuge 178.
Sprache 50, 51.
Sprachrichtigkeit 50.
Spruch 182.
Stimmführung 1, 8, 80.
Stimmordnung 55, 82, 89, 122, 137.
Streng 30, 44, 46, 134 (Fuge), 135.
Strenge Satz 1, 2, 3, 30, 43, 54, 63, 90, 102, 135, 165, 182.
Streichquartett 32, 39, 49, 70, 75, 85, 169, 170.
Strophencanon 65.
Stufenweis 7, 15.

T.

Taktart 67.
Taktverschiebung 67.
Technik 1, 85, 65, 91, 119, 129, 132, 135, 165, 170, 172, 179.
Terzenparallele 177.
Text 39, 49, 134, 142, 163, 172, 191.
Tempo 5.
Tenor 23.
Thema 27, 45, 47, 49, 52, 122, 127, 135.
Theilcadenz 142.
Thematische Arbeit 48, 115, 129, 170.
Tonal 29, 30, 37, 39, 41, 59, 60, 88.
Tonart 67.
Tonica 53.
Tongeschlecht 43.
Tonsystem 1.
Transposition 116, 141.
Treffen der Intervalle im Gesange 24, 25.
Tritonus 7.
Trivial 29, 30.
Trugfortschreitung 10.
Trugschluss 76, 145.

U.

U 51.
ü 50.
Uebermässig 11.
Uebervollständig 132, 139, 164.
Umkehrungsintervall 13, 14, 15, 17.
Umkehrung 21, 87, 98, 127.
Umkehrungsfähig 87, 98, 113.
Ungewöhnlich 19.
Ungeschicklichkeit 36.
Unästhetisch 51.
Unendlicher Canon 54, 57, 59, 82, 114, 129.
Unten gebunden 8, 10, 14.
Unterbrochener Canon 114, 119.
Unisono 187.
Unterlegen des Textes 49, 51.
Untermediante 143.
Unterstimme 187.
Unvollständig 63, 132, 139, 142.

V.

Variante 43, 96.
Variation 74, 81, 84, 129.
Versetzung 6, 102.
Vergrösserung 45, 46, 56, 70, 131, 167, 172.
Verkleinerung 46, 57, 70, 131, 172.
Vergrösserungscanon 63, 113.
Verlöschen 8.
Verzögerung 9, 38.
Verkehrung 82, 138, 177.
Vermindert 11, Septime 178.
Verdoppeln 187.
Veränderung 42.
Verminderter Septimenaccord 22.
Verkürzung 41.
Verlängerung 41.
Vielstimmig 183.
Vierfacher Contrapunkt 100, 102.
Vierstimmig 39, 41, 54, 189.
Violine 32, 66.
Violinschlüssel 23.
Viola (Bratsche) 32, 66, 75.
Violoncell 32, 66.
Vocal 50.
Vorhalt 8, 9, 10.
Vocalfuge 132, 134, 137, 163, 164, 172.
Vocalisiren 51.
Vocalmusik 24, 187, 191.
Vollständig 142, 164.
Vorstellungsvermögen 19, 87.

Volkslieder 19.
Vorbild 32, 74.
Vollständigkeit der Harmonie entbehrlich 36, 180.
Vordersatz 30, 118.

W.

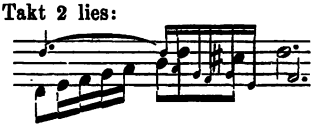
Wagner 190.
Walzer 66.
Wechselnote 8, 9, 11, 13, 15, 17.
Wiederholung 80, 129, 133, 134, 189.
Willkürlich 134.
Wirkung 72, 187.
Wohlklingend 50.
Wort 23.

Y.

y 50.

Z.

Zirkelcanon 122, 161.
Zusammenklang 1, 2.
Zusammenstellung 192.
Zweistimmig 1.
Zwischensatz 37, 40, 43, 119, 131, 133, 140, 170.
Zwölfstimmig 183.

Druckfehlerberichtigung:

S. 82. Zeile 1. Takt 2 lies: